SYRIENS ET PHRYGIENS

Par Fernand PÉLAGAUD

AVOCAT A LA COUR D'APPEL DE LYON

LA MUSIQUE EN SYRO-PHÉNICIE

Resserrée entre la mer et le désert, la Syrie a été de tout temps une voie de passage entre l'Afrique et l'Asie. Dès le commencement du quatrième millénaire avant notre ère, elle faisait partie de l'immense empire fondé par Sargon d'Agadé. Elle fut envahie vers 2200 par des peuplades sémitiques, qui, refoulées par la descente des Elamites en Chaldée, culbutèrent sans peine les nations à demi barbares que la tradition biblique leur oppose et pénétrèrent jusqu'en Egypte à la suite des Hyksos. La Syrie ainsi bouleversée fut comme répartie entre trois grandes races : au nord les Hittites, les Cananéens au centre, au sud les Térachites.

Les Hittites n'étaient pas des Sémites; ils font partie de ces peuples de race et de langue ambiguës venus de l'Asie centrale. Ils semblent s'être constitués en nation civilisée quelque quinze ou seize siècles avant notre ère dans la Syrie du Nord; de là ils pénétrèrent en Asie Mineure. Leur empire ne tarda pas à devenir immense; au douzième siècle toute la Syrie et une partie de l'Asie Mineure reconnaissaient leur suprématie; leurs rois traitaient d'égal à égal avec les pharaons d'Egypte, et ils furent l'âme de la vaste coalition qui mit ce pays à deux doigts de sa perte. Une invasion de peuplades égéennes porta un coup sensible à leur puissance, et le développement de l'Assyrie acheva de les ruiner; en 417 leur capitale fut détruite, et à l'époque perse son nom même était oublié.

Les Cananéens s'étaient divisés après l'invasion. Les uns se répandirent dans l'intérieur et devinrent agriculteurs ou pasteurs. Les autres se fixèrent le long des côtes, où les Grecs les connurent sous le nom de Phéniciens; pirates et marchands, ils parcoururent toute la Méditerranée, fondant çà et là des comptoirs. Vers l'an 800, leur puissance atteignit son apogée; une de leurs colonies, Carthage, prit à son tour un grand développement. Mais leurs luttes avec les rois d'Assur permirent aux Grecs et aux Etrusques de les supplanter peu à peu; la conquête d'Alexandre mit fin au rôle si important qu'ils avaient joué.

Les tribus térachites, nomades pasteurs et pillards, n'eurent jamais une bien grande part dans les affaires syriennes. L'une d'entre elles cependant, Israël, acquit une certaine importance vers le xe siècle[1].

Dès la plus haute antiquité, on constate en Syrie l'influence chaldéenne; celle de l'Egypte fut à peu près nulle; ce fut elle, au contraire, qui s'imprégna de sémitisme, à la suite des conquêtes des grands pharaons de la XVIIIe dynastie (xviiie s. av. J.-C.).

Un pays beaucoup plus petit devait jouer un grand rôle dans le développement de la civilisation syrienne : l'île de Chypre. Elle semble avoir été peuplée, au début du troisième millénaire avant notre ère, par une branche de ces tribus égéennes qui précédèrent dans la Méditerranée les populations indo-européennes; elle reçut également des apports importants du sud de l'Asie Mineure. Il s'y développa une civilisation brillante qui eut une grande influence sur les Cananéo-Phéniciens dès le second millénaire. L'ébranlement qui atteignit le monde égéen au xie siècle, laissa le champ libre aux entreprises de ces derniers, qui s'installèrent à Chypre. Vers la fin du viiie siècle, l'île subit l'influence artistique de l'Assyrie, puis, cent ans plus tard, celle de l'Egypte. Mais l'élément hellénique ne cessa jamais d'y prédominer; en 498, les Chypriotes s'unirent aux Grecs d'Asie contre le grand roi de Suse; à l'avènement d'Alexandre, Chypre était complètement hellénisée[2].

Malgré son peu d'originalité, la civilisation syrienne fut très brillante. Dans les petites cours des roitelets de Syrie se déployait toute la magnificence du luxe oriental, mais avec plus de finesse et d'élégance qu'à Ninive, peut-être en raison de l'influence égéenne. Quand les Egyptiens pénétrèrent en ce pays, ils furent éblouis et s'empressèrent d'imiter les peuples qu'ils avaient vaincus; au grand désespoir des gens sages, la mollesse et les mœurs dissolues s'introduisirent dans la vieille terre des pharaons. Pareille aventure arriva aux descendants d'Abraham : après avoir mené jusqu'au xe siècle la rude vie des nomades, ils se jetèrent sur Canaan, et leurs rois David et Salomon rivalisèrent avec les petits potentats de Syrie. Chez les Grecs on connaissait bien le goût des Chypriotes pour le plaisir, et si les poètes célébraient à l'envi le charme de vivre dans cette île enchanteresse, les philosophes en présentaient les habitants comme de funestes exemples dont la jeunesse devait soigneusement se garder.

On connaît assez bien cette brillante civilisation syrienne. Les annales et les romans égyptiens, la correspondance diplomatique des pharaons, les

1. Voir Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, t. II et III, *passim*; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, t. III et IV.

2. L'histoire de Chypre a été récemment entièrement remaniée sous l'impulsion du savant allemand Ohnefalsch Richter. Voir Dussaud, *ap. Revue de l'École d'anthropologie*, 1907, p. 145 sq; A.-J. Reinach, *ap. Revue des études ethnographiques*, 1908, p. 106 sq.

annales assyriennes, les récits de la Bible, ceux des Grecs et des Latins, offrent à l'historien une foule de renseignements précieux. En revanche, les monuments sont rares en Syrie même, et l'on est obligé d'avoir recours aux bas-reliefs égyptiens, assyriens et même latins ou grecs. Aussi est-il bien difficile de préciser la part de chaque peuple; il est vrai de dire qu'il ne devait pas y avoir de différences bien tranchées entre eux, les relations fréquentes ayant assez vite amené une certaine unification.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Les représentations figurées. — LES INSTRUMENTS A CORDES. — Les instruments à cordes d'origine syrienne présentent une très grande variété de formes, dont certaines sont déjà très perfectionnées. Ils appartiennent à quatre types différents : harpe, cithare, psaltérion, instrument à manche[1]. De presque tous on joue en en pinçant les cordes avec les deux mains; les monuments ne nous offrent pas de représentations de ces petites baguettes qui servaient à frapper ou à gratter les cordes; on y voit, en revanche, le plus ancien spécimen connu d'archet.

Les harpes. — Les harpes syriennes nous sont connues par les bas-reliefs égyptiens, où elles se trouvent soit parmi le butin pris en Syrie et offert aux dieux par les pharaons (fig. 91), soit parmi les objets apportés

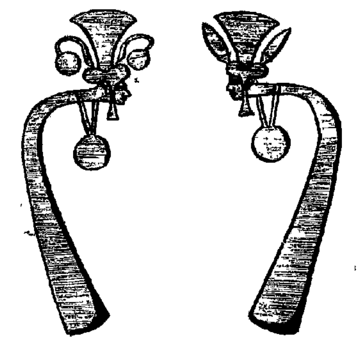


FIG. 91. — Harpes syriennes[2].

en tribut par les habitants de ce pays (fig. 92). Elles sont de forme simple et ressemblent fort à celles d'Egypte; le corps sonore, très courbé dans sa partie supérieure et allant en s'évasant par le bas, rappelle dans ses grandes lignes nos harpes modernes, mais il n'est pas renforcé par une colonne. Il est souvent orné d'une tête d'Astarté sculptée, parfois aussi d'une main, ce qui l'a fait prendre pour un gant d'archer[3]. Les cordes ne sont pas indiquées, mais, par comparaison avec les harpes égyptiennes, on peut admettre qu'elles étaient en assez grand nombre. Quelquefois une sorte de disque est accroché à l'instrument; était-ce un tympanon sur lequel on pouvait frapper tout en pinçant les cordes?

Le *nebel* des Hébreux, dont nous avons vu les Chaldéens faire grand usage, fut également connu et



FIG. 92. — Tributaires syriens[4].

apprécié en Grèce, où l'apportèrent sans doute des musiciens originaires de Syrie. Une peinture de vase en offre une représentation (fig. 93). Le corps sonore, légèrement courbé, est peint en rouge et orné sur son pourtour de petits disques blancs qui, dans l'original, devaient être en os ou en ivoire. Une traverse perpendiculaire à la base sert à tendre les cordes disposées parallèlement et au nombre de treize; la plus éloignée du musicien est cinq fois plus grande que la plus proche. L'instrument est tout à fait semblable à ceux qui sont figurés sur les bas-reliefs assyro-babyloniens. Une petite statuette en terre rouge de Cyrénaïque représente un singe jouant d'un instrument analogue.



FIG. 93. — Nebel syrien.



FIG. 94. — Harpe syrienne.

1. La définition de chacun de ces types a été donnée à propos de la *Musique assyro-babylonienne*, voir p. 38, col. 2, *in fine*.
2. D'après un bas-relief du temple d'Amon thébain, offrandes de Séti Ier et de Ramsès II (XVe siècle). Voir PRISSE D'AVESNES, *Histoire de l'art égyptien*, t. II, pl. 99.
3. WILKINSON, *Manners and Customs*, I, 254.
4. D'après des peintures de tombes égyptiennes du IXe siècle. Voir *Mémoires de la mission du Caire*, t. V, p. 39; MASPERO, *Histoire ancienne*, t. II, p. 283.

Les Grecs connaissaient aussi un instrument du



Fig. 95. — Trigone syrien.

même genre, mais en différant par certains détails : corps sonore moins large et présentant un évidement assez prononcé dans la partie supérieure, cordes au nombre de cinq ou de six et de longueur peu différente (fig. 94).

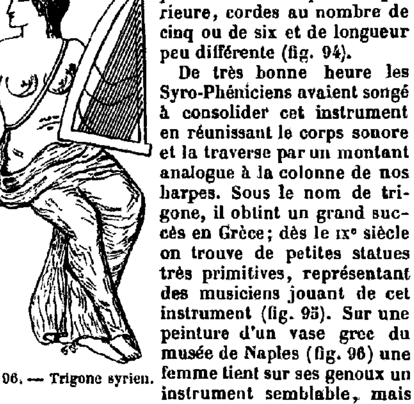


Fig. 96. — Trigone syrien.

De très bonne heure les Syro-Phéniciens avaient songé à consolider cet instrument en réunissant le corps sonore et la traverse par un montant analogue à la colonne de nos harpes. Sous le nom de trigone, il obtint un grand succès en Grèce; dès le IXe siècle on trouve de petites statues très primitives, représentant des musiciens jouant de cet instrument (fig. 95). Sur une peinture d'un vase grec du musée de Naples (fig. 96) une femme tient sur ses genoux un instrument semblable, mais la disposition des cordes est curieuse. Elles sont parallèles et au nombre de dix-sept, mais, au lieu de s'attacher au corps sonore, elles sont fixées au montant; sans doute faut-il y voir une inadvertance de l'artiste.

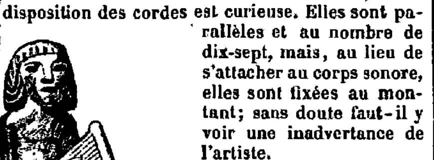
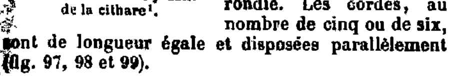
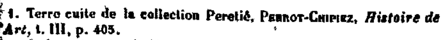


Fig. 97. — Prêtre jouant de la cithare[1].

Les cithares. — Les monuments syro-phéniciens offrent un type de cithare très simple de forme à peu près rectangulaire. Le corps sonore occupe environ le tiers de l'instrument et sa base est parfois arrondie. Les cordes, au nombre de cinq ou de six, sont de longueur égale et disposées parallèlement (fig. 97, 98 et 99).





1. Terre cuite de la collection Peretié, Perrot-Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 405.
2. Stèle en basalte de Marash, Xe siècle, Perrot-Chipiez, *ibid.*, p. 556 et 558.

Les Cananéens de l'intérieur possédaient une cithare de forme triangulaire. Un bas-relief assyrien en offre un spécimen; il représente très certainement des prisonniers syriens, et peut-être même des habitants de Juda (fig. 100). Leur instrument se compose d'une caisse de résonnance trapézoïdale surmontée de deux montants qui soutiennent une traverse oblique,

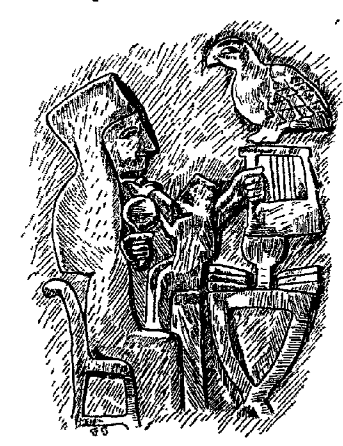


Fig. 98. — Musicienne hittite[2].

ornée, semble-t-il, de têtes d'oiseaux à ses extrémités. Les cordes, au nombre de quatre, sont de longueur inégale et disposées en éventail.

Fétis a cru reconnaître dans cet instrument le *kissar* berbère[3]; en réalité il n'y a qu'une vague analogie de forme. Sur cette base fragile, Fétis avait reconstitué le système musical des Berbères au VIIe siècle avant notre ère, sans remarquer que le *kissar* a une



Fig. 99. — Cithariste chypriote[4]. Fig. 100. — Captif syrien[5].

corde de plus que la cithare cananéenne, ce qui suffisait pour renverser son hypothèse.

Une peinture égyptienne du XXe siècle place entre les mains d'un nomade syrien une cithare où les cordes sont disposées d'une façon curieuse, qui ne se

3. *Histoire de la musique*, I, p. 339.
4. Coupe du musée du Varvakeion, Athènes, VIe siècle, Perrot-Chipiez, *loco cit.*, p. 781.
5. Bas-relief du British Museum. Rawlinson, *Five Great Monarchies*, 1871, I, p. 540.

retrouve, à notre connaissance, nulle part ailleurs (fig. 101). L'instrument, en bois brun, a une forme rectangulaire; le corps sonore en occupe près de la moitié. On y voit d'abord huit cordes parallèles et de longueur égale, placées comme à l'ordinaire et un peu sur un des côtés comme dans la cithare de Telloh[1]. Mais il y a en outre cinq autres cordes s'attachant elles aussi au bord inférieur de la caisse de résonnance, mais disposées obliquement aux premières, qui cachent leurs extrémités. Faut-il voir là une disposition analogue à celle de notre viole d'amour, et ces cordes supplémentaires vibraient-elles harmoniquement avec les autres? Le musicien joue de son instrument en en pinçant les cordes de la main gauche, tandis que de la droite il les frotte avec un morceau de cuir noir qui paraît bien être une ébauche grossière d'archet.



Fig. 101. — Cithare syrienne[2].

Instruments intermédiaires. — Nous avons vu en Assyrie[3] des instruments en forme de cithare, mais dont les cordes sont disposées comme celles de la harpe. Le même instrument se retrouve sur une patère due au burin d'un artiste chypriote du v[e] siècle avant notre ère (fig. 102). Les cordes, de longueur inégale, sont au nombre de sept et disposées en éventail. Le corps de résonnance semble formé de deux parties distinctes.



Fig. 102. — Harpe-cithare[4].

Psaltérions. — Nous rangeons, non sans hésitation, parmi les psaltérions un instrument vraisemblablement d'origine carthaginoise qui se trouve sculpté sur un sarcophage antique de la cathédrale d'Agrigente (fig. 103). Il a une forme longue et étroite légèrement renflée par le bas. La tête en est renversée en arrière comme celle de notre mandoline. Les cordes, parallèles et au nombre de neuf, passent sur un sillet qui les éloigne de la table d'harmonie; la musicienne les touche de la main droite.

On pourrait voir aussi un psaltérion dans un objet de couleur rouge tenu par une statuette de femme assise en terre cuite de Phénicie (fig. 104). Les cordes n'y seraient en tout cas figurées que par un renflement.

Instruments à manche. — Un bas-relief hittite qui se trouve à Euyuk en Cappadoce a conservé la représentation d'un instrument à manche très intéressant (fig. 105). La caisse sonore, de dimensions moyennes, est échancrée des deux côtés en son milieu. Le manche est assez long et couvert de petits traits horizontaux dont on ne saisit pas bien la raison d'être. Peut-être l'artiste, trouvant trop difficile de repré-



Fig. 103. — Musicienne sicilienne.

Fig. 104. — Musicienne chypriote[5].



Fig. 105. — Musicien hittite[6].

1. Voir *Musique assyro-babylonienne*, p. 36, col. 2.

2. Lepsius, *Denkmäler*, II, pl. 133; Newberry, *Beni Hasan*, pl. xxx-xxxi.

3. Voir *Musique assyro-babylonienne*, p. 40, col. 1.

4. Patère d'Idalie, Perrot-Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 673 et 781.

5. Heuzey, *Figurines antiques de terre cuite du Louvre*, pl. vi.

6. Moulage de M. Chantre au musée de la Faculté des lettres de Lyon. Les bas-reliefs ont été fort endommagés au cours des siècles, mais les grandes lignes sont encore très visibles. Notre dessin ne reproduit pas leur aspect un peu fruste, mais n'en a pas moins été relevé avec grand soin et beaucoup d'exactitude. V. Maspero, *Hist. ancienne*, t. III, p. 650

senter les cordes, a-t-il simplement recouru à ce procédé pour les figurer. Il y en avait probablement deux, si l'on en croit les bouts qui pendent librement à l'extrémité du manche. L'état de ruine du bas-relief ne permet pas de se rendre compte s'il y avait un chevalet et des oules.

Les échancrures du corps sonore indiqueraient à elles seules l'usage d'un archet, et en effet le musicien tient dans sa main droite quelque chose qui y ressemble fort. A vrai dire, il paraît s'en servir d'une façon bizarre; mais c'est là un simple effet de la perspective orientale. Le sculpteur n'a pas voulu représenter l'archet sur les cordes, pour ne pas voiler l'instrument, et, pour tourner la difficulté, l'a placé en dessous; pour les mêmes raisons, il s'est bien gardé de sculpter des doigts sur la partie de l'archet tenue dans la main du musicien. Cet archet a la forme d'un arc dissymétrique; ce qui paraît être la monture en bois va en s'évasant à son extrémité. C'est là, croyons-nous, le plus ancien exemplaire connu de cet accessoire si important des instruments à cordes.



Fig. 106. — Double flûte chypriote[1].

Les instruments a vent. — *Double flûte.* — En Syrie, comme dans tout le monde oriental, l'instrument à vent le plus employé a été la double flûte, qui, par ses deux tuyaux égaux, mais sans doute de calibres différents, offrait plus de ressources que la flûte ordinaire. Elle se présente sous deux aspects : tuyaux écartés ou juxtaposés.

Un exemplaire du premier type nous est offert par une coupe phénicienne dont nous avons parlé déjà (fig. 106). Si l'on pouvait se fier à cette représentation, les trous ne seraient pas à la même hauteur dans chaque tuyau; il paraît d'ailleurs y en avoir cinq à chacun, ce qui peut faire douze notes pour l'instrument. Les deux flûtes semblent avoir eu des embouchures indépendantes.



Fig. 107. — Double flûte hittite[2].

C'est aussi le cas d'un bas-relief hittite malheureusement brisé (fig. 107); l'instrument ne devait pas être très grand, car l'évasement des tuyaux est assez considérable.

Un type de flûte semblable se voit sur la patère d'Idalie dont nous avons parlé[3].

Une statuette en terre cuite (fig. 108) représente un joueur de double flûte. L'instrument est à tuyaux juxtaposés; l'artiste a soigneusement indiqué l'existence de deux anches plates. Les flûtes sont assez longues et percées, semble-t-il, de cinq trous, quatre sur la face supérieure et un sur les côtés; ils sont d'ailleurs placés beaucoup plus bas que d'ordinaire.

Le musicien a les joues maintenues en place par un bandeau de cuir qui doublait le muscle bucoinateur et permettait l'émission d'un son plus égal, plus rond et plus ferme. Cet accessoire était fort employé en Grèce, où il portait le nom de *phorbeia,* licol.



Fig. 108. Double flûte chypriote[4].

Fig. 109. — Danse aux sons de la flûte[5].

Une double flûte à peu près semblable se voit sur une terre cuite chypriote représentant une danse sacrée, mais l'artiste n'a indiqué ni le bandeau de cuir ni les anches.

Flûte. — Les bas-reliefs d'Euyuk dont nous avons parlé[6] offrent un exemplaire de petite flûte (fig. 110) que l'on prend parfois pour une trompette, à cause de l'évasement du tuyau et de son large pavillon. En réalité et malgré la maladresse du sculpteur, la façon dont il est tenu par le musicien montre qu'il s'agit bien d'un instrument percé d'un assez grand nombre de trous.



Fig. 110. — Flûte hittite

Flûte de Pan. — Un monument chypriote représente un oiseau à tête humaine de style égyptien jouant de la flûte de Pan (fig. 111). L'instrument est d'ailleurs brisé par le haut; il semble avoir eu sept tuyaux.

Instruments a percussion. — On ne trouve pas sur

1. Coupe du Varvakeion. Voir p. 51, n. 4.
2. Musée de Berlin, Perrot-Chipiez, *Histoire de l'Art,* t. IV, p. 568.
3. Voir p. 52, n. 4.
4. Perrot-Chipiez, *Histoire de l'Art,* t. III, p. 588.
5. Id., *ibid.*, p. 587.
6. Voir p. 52, n. 6.

les monuments syriens de tambours ni même de

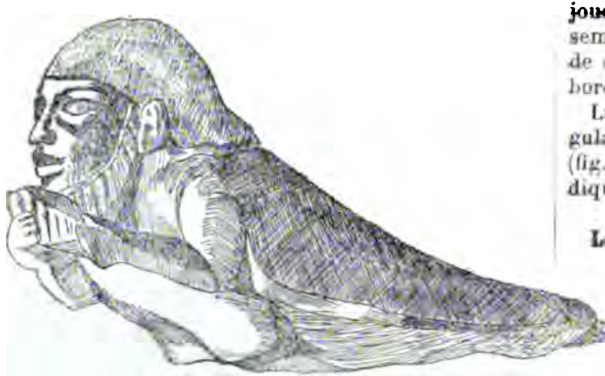


FIG. 111. — Flûte de Pan[1].

timbales; en revanche, on y voit fréquemment de tympanons ou tambours de basque.



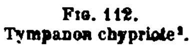


FIG. 112. Tympanon chypriote[2].



FIG. 113. Tympanon sarde[3].

C'est sur cet instrument que frappe du plat de la main gauche une gracieuse figurine phénicienne de l'époque saïte (fin du VII[e] siècle) (fig. 112). Il est peint en rose et de petite taille. Il en est de même d'une statuette trouvée en Sardaigne, mais d'origine phénicienne et où l'on a parfois vu à tort une représentation de la déesse Astarté, tenant en main le disque lunaire (fig. 113).



FIG. 114. — Tympanon chypriote.

La patère d'Idalie, dont nous avons déjà parlé[4], nous montre un tympanon de plus grande taille (fig. 114). La musicienne a la main protégée par une sorte de gant effilé avec lequel elle frappe sur la peau tendue.

Un manche de miroir en bronze représente une joueuse de cymbales (fig. 115). Son instrument ressemble fort aux cymbales assyriennes[6]; il se compose de cônes métalliques creux qu'on heurte par leur bord inférieur.

La patère d'Idalie offre aussi un instrument triangulaire muni d'un manche qui pourrait être un sistre (fig. 116); en tout cas, aucun détail ne s'y trouve indiqué.

Les sources littéraires. — INSTRUMENTS A CORDES. — *Le nable.* — Le poète parodique Sopatre, qui vivait au IV[e] siècle avant notre ère, parle d'un instrument grave à son guttural qu'il appelle *sidônios nablas*, nable sidonien. Ce mot se retrouve dans la Bible, à plusieurs reprises, sous la forme *nebel*.

En Grèce on l'écrivait indifféremment *nablas, naülas, naülon*. Hésychios, lexicographe du IV[e] siècle de notre ere, constate que tous ces mots désignent le même instrument, et il ajoute que c'est le nom hébreu du psaltérion[7]. Aussi pouvons-nous appliquer au nable la description que fait Isidore de Séville du psaltérion[8] : « C'est, dit-il, une cithare barbare en forme de Δ, mais le bois concave d'où sort le son est en haut, les cordes sont frappées en bas, et il résonne en haut. » Cette phrase, qui a quelque peu embarrassé les commentateurs, s'explique assez bien, comme l'a fait remarquer Fétis[9], quand on examine la *harpe assyrienne*[10]; cet instrument se compose, en effet, d'un corps sonore concave occupant la partie supérieure, et le musicien pince l'extrémité inférieure des cordes. D'après Isidore, les Hébreux se servaient d'un nable décacorde, et en effet un psaume parle d'un *nebel hasor*, nable à dix cordes[11].



FIG. 115. Joueuse de cymbales[5].

Une autre disposition particulière du nable nous est révélée par un vers du poète Mystacos : « Sur les côtés était fixé un lotus sans souffle[12]; » l'expression n'est d'ailleurs pas très claire.

FIG. 116. — Sistre chypriote.

Les *nebel* du roi Salomon avaient été faits avec les bois rapportés d'Ophir par la flotte d'Hiram, roi de Tyr[13]. C'était du bois d'*algoumim* dont on n'avait pas encore vu des spécimens en Israël. Les Septante ont traduit « bois de pin », mais il paraît probable que

1. Statuette en pierre calcaire. Musée du Louvre, PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 600.
2. Statuette en terre cuite. Musée du Louvre. HEUZEY, *Figurines antiques*, pl. VI, fig. 4.
3. Figurine de terre cuite, British Museum, PERROT-CHIPIEZ, *op. cit.*, t. III, p. 451.
4. Voir p. 52, n. 4.
5. Musée de New-York. PERROT-CHIPIEZ. *Hist. de l'Art*, t. III, p. 362.
6. Voir *Musique assyro-babylonienne*, p. 41, fig. 64.
7. *Sub voce* νάβλας.
8. *Origines*, t. III, 21, de même SAINT AUGUSTIN, in *Psalm. XXXVI*.
9. *Histoire de la musique*, t. I, p. 230.
10. Voir fig. 93, p. 50.
11. *XXXIII Psalm.*, v. 2.
12. *Apud* ATHÉNÉE, *Deipnosoph.*, IV, 175 c, K. I, p. 393.
13. *I Rois*, X, 11 et 12.

le mot désigne le bois de santal, appelé dans le Dekkan *valgoum*[1].

Le *nablas* était fort connu en Grèce; dès le IVe siècle avant notre ère, un auteur dramatique, Philémon de Soli, faisait ainsi discourir deux de ses personnages[2] :

« Il nous faudrait, Parménion, une joueuse de flûte ou quelque *nablas*. — Un *nablas!* qu'est-ce que c'est, maître? — Un *nablas!* ce que c'est! tu ne le sais pas, imbécile? — Non, par Zeus! — Que dis-tu? tu ne connais pas le *nablas?* tu ne connais donc rien de bon? »

Les avis étaient très partagés sur le compte du *nablas;* s'il faisait les délices des festins juifs[3], si Plutarque constatait que ses sons étaient appelés *airs de fête*[4]; si enfin Ovide recommandait aux jeunes filles « de parcourir le nable joyeux de leurs deux mains, car il convient aux doux jeux[5] », en revanche le poète Mystacos ne l'aimait pas : « Un nable peu agréable dans l'articulation des notes pousse une musique haletante[6]. » Sophocle parle ironiquement des lamentations des nables[7], et Hézychios les définit : instruments à son sourd et désagréable[8]. A l'époque d'Athénée (IIIe siècle de notre ère) il était complètement détrôné par l'orgue hydraulique[9].

La sambuque. — L'historien Iobas, qui vivait vers la fin du Ier siècle après Jésus-Christ, parle, au troisième livre de son *Histoire des théâtres,* d'un instrument appelé *sambykè lyrophoinix* et en attribue l'invention aux Syriens[10]. Le premier de ces mots n'offre pas de difficultés; il se retrouve en araméen sous la forme *sabkah,* et le livre de Daniel le place entre les mains des Assyriens[11]. Le second est ordinairement traduit lyre phénicienne; nous croyons volontiers à une erreur, et que le véritable mot est *syrophoinix,* syrophénicien.

Quoi qu'il en soit, l'origine orientale de la sambuque n'est pas douteuse. Quand on n'en attribuait pas l'invention aux Syriens, on la faisait venir du pays des Troglodytes, où elle aurait eu quatre cordes[12]. Elle était également en usage chez les Parthes[13].

Inventée, disait l'historien Scamon[14], par un certain Sambyx, suivant Iobas par Sibyllas, ce fut un musicien de Rhegium en Italie, le célèbre Ibycos, qui en propagea l'usage[15]. Mais elle était depuis longtemps connue en Grèce; le vieux sculpteur Lesbothémis aurait représenté à Mitylène une Muse avec une sambuque à la main[16].

La sambuque était un instrument trigone[17]; d'après le philosophe Porphyre (IIIe siècle apr. J.-C.), les cordes étaient inégales à la fois en longueur et en grosseur. Suidas en faisait une sorte de cithare, mais ce n'était pour lui qu'une définition vague s'appliquant à tous les instruments à cordes.

La sambuque était aussi une machine de guerre, ainsi appelée, d'après Athénée, « parce que, quand elle se dressait, elle offrait l'aspect d'un bateau et d'une échelle, ce qui est semblable à celui de la sambuque[18] ».

Cette description pourrait s'appliquer à la rigueur à la harpe syrienne de la figure 94[19]. Mais c'est un instrument d'assez grande taille, ce qui concorde mal avec les renseignements que nous avons sur la sambuque.

Presque tous les auteurs, en effet, sont d'accord pour dire qu'elle était d'une acuité considérable, résultant de la petitesse des cordes. Aussi les théoriciens la faisaient-ils correspondre au caractère féminin, et les chefs d'orchestre l'unissaient-ils aux voix de femmes[20].

La sambuque était fort goûtée en Grèce, malgré les observations des graves philosophes, qui trouvaient qu'elle manquait de noblesse, qu'elle n'excitait que des idées de volupté et conduisait au relâchement[21]. Déjà, au IVe siècle, un personnage du théâtre de Philémon reprochait en termes très vifs à son esclave d'ignorer quel était cet instrument[22].

Les Romains du IIe siècle faisaient venir à grands frais de Syrie des joueurs de sambuque[23], et des jeunes gens des plus nobles familles allaient danser aux sons de cet instrument, à la grande indignation du sévère censeur Scipion Emilien[24]. Quatre siècles plus tard, un des plus grands empereurs romains, Hadrien, le propre neveu de Trajan, aimait avoir pendant ses repas des joueurs de sambuque[25]. L'historien grec Polybe prête le même goût au roi d'Egypte Ptolémée Philopator[26].

Cette recherche de joueurs de sambuque s'explique par les difficultés qu'offrait l'instrument. Elles avaient donné lieu à un proverbe, rappelé par un vers du poète Perse[27] : « Tu apprendrais plus vite la sambuque à un parfait imbécile! »

Le trigone. — L'historien Juba attribuait aux Syriens l'invention du trigone, connu en Grèce dès une haute antiquité[28]. D'autres le disaient originaire de Phrygie.

Cet instrument ne différait guère du nable et de la sambuque, que par l'adjonction d'un montant remplissant le même rôle que la colonne de nos harpes (Voir fig. 95 et 96). Il était très répandu en Grèce et en Italie, où l'on désignait par son nom les instruments du même type.

Le kinnor. — Les habitants de la Syrie du Nord faisaient usage, à l'époque d'Abraham, d'instruments à cordes appelés *kinnor*[29]. La Bible en faisait remonter la création à Jubal, cinquième descendant d'Enoch, fils de Caïn[30]. Ils paraissent avoir été très répandus en Syrie; quand l'Egypte, au XVIIIe siècle avant notre ère, s'imprégna de sémitisme, le mot passa

1. Lassen, *Alterthumskunde,* t. I, p. 051.
2. Meineke, *Comic. Græc. fragm.,* IV, 14.
3. *Isaïe,* V, 12.
4. *Sympos.,* 24, p. 638 C.
5. *Art d'aimer,* III, v. 329.
6. *Loco cit.*
7. *Apud* Plutarque, *Morales,* p. 394 *b,* éd. Dübner.
8. *Loco cit.*
9. Athénée, *Deipnosoph.,* IV, 175 *b,* Kaibel I, p. 393.
10. *Fragm. histor. Græc.,* III, 481, 73.
11. *Daniel,* III, 5.
12. Euphorion, Περὶ Ἰσθμίων, fr. 33 M.
13. Pythagoras, *apud* Athénée, *op. cit.,* XIV, 633 *f,* III K, p. 399.
14. *Fragm. histor. Græc.,* IV, 490, 4.
15. Suidas, *Lexicon, sub voce Ibycos;* Néanthès de Cyzique, *F. H. G.* III, 3.
16. Euphorion, *loco cit.*
17. Athénée, *Deipnosoph.,* XIV, 635, III K., p. 401. Suidas, *sub voce* Ἴβυκος et σαμβύκη. Porphyre, *in Ptolem. Harm.,* III.
18. *Op. cit.,* XIV, 634 *a,* III K., p. 399.
19. Voir p. 50.
20. Athénée, *op. cit.,* XIV, 633 *f.,* III K., p. 398; Vitruve, *De Architect.,* V, 2, Festus, *sub voce;* Aristide Quintilien, *De Musica,* II, p. 101.
21. Aristote, *Politique,* V, VII, 7; Aristide Quintilien, *loco cit.*
22. *Com. Græc. fragm.* IV, 14.
23. Plaute, *Stichus,* v. 379.
24. Macrobe, *Saturnales,* XI, 10.
25. Ælius Spartianus, *apud Historia Augusta,* éd. Peter, 1865, I. p. 26.
26. Polybe, V, 37, 10.
27. Perse, *Satires,* V, v. 95.
28. *Histoire des théâtres,* III, *apud Fragm. histor. Græc.,* III, 481.
29. *Genèse,* XXI, 27.
30. *Genèse,* IV, 21.

dans leur langue sous la forme *kn-na-an-aur*, qui pouvait se prononcer *kinnaur*[1]. C'est le seul instrument à cordes que connaisse le *Pentateuque*, et il l'oppose tantôt aux tambours, tantôt aux flûtes[2]. Les Grecs connurent ce mot et le transcrivirent *kinyra*, qu'ils rapprochèrent de *kinyros*, plaintif; ils en conclurent que c'était un instrument à son triste[3].

Les Septante traduisent parfois *kinnor* par *kithara* ou *psaltérion*[4]; ce dernier terme est très vague, mais pour Suidas la *kinyra* est une cithare[5]. Les *kinnor* du roi Salomon avaient été faites en bois de santal rapporté d'Ophir par les matelots d'Hiram, roi de Tyr[6].

Le *kinnor*, très répandu chez les Juifs, où il avait procuré à David la faveur de Saül[7], était fort employé à Tyr[8]. Les Grecs le connaissaient déjà au IVe siècle avant notre ère, et Aristoxène en parlait dans un traité sur la musique[9].

Les Juifs prêtaient à cet instrument un merveilleux effet thérapeutique : « Toutes les fois que l'esprit de Dieu était sur Saül, David prenait son kinnor, et c'était un soulagement agréable pour Saül, car l'esprit mauvais s'écartait de lui[10]. »

Le phénix. — Les Grecs parlent souvent d'un instrument à cordes qu'ils appellent *phoinix* ou *phoinikion*. Aristoxène et Phillis de Délos en parlent comme d'un instrument ancien et le rangent parmi les *pectis*, *magadis*, *sambuques*[11]. Éphoros, qui écrivit, vers la fin du Ve siècle avant notre ère, un livre « Sur les inventions », en attribuait la création aux Phéniciens[12]. Il est vrai qu'un certain Sèmos de Délos, fort estimé d'Athénée, prétendait que c'était une erreur et que le nom de cet instrument venait de ce que ses montants étaient faits de bois de palmier, *phoinix*[13]. Selon Hérodote, d'ailleurs, on employait à cet usage les cornes d'une antilope de Libye, l'oryx[14], animal de la taille d'un bœuf.

L'indication, que nous donnent ces deux auteurs, de l'existence dans le phénix de deux *bras* (*pèchys*, *ankôn*) semblables à ceux de la cithare, fait présumer que cet instrument appartenait à ce type. Il était, en tout cas, assez connu des Grecs pour qu'Hérodote, voulant expliquer à ses lecteurs ce que c'est que l'oryx, ait écrit la phrase dont nous avons parlé. D'autre part, Aristote signale que « sur le phénix et dans la voix humaine la consonnance d'octave passe inaperçue et semble être un unisson; ce ne sont pas des sons homophones que l'on produit, mais des sons analogues à ceux qui se produisent à l'octave... le son paraît être le même[15] ». L'auteur désigne sans doute par les mots *andreia phônè*, la voix de l'homme type, le baryton. Le phénix serait par suite à l'octave, probablement supérieure, de cette voix et devait être de petite taille.

Le nadjkhi. — Un papyrus égyptien parle d'un instrument à cordes servant à accompagner le chant qu'il nomme *nadjkhi*[16]. Ce mot n'est pas égyptien et semble d'origine sémitique. Il se retrouve en hébreu sous la forme *natsakh*, qui a le sens de diriger la musique, jouer d'un instrument[17]. Sans doute faut-il y voir un instrument d'origine syrienne qui, à la suite des relations entre l'Égypte et la Syrie, s'introduisit dans la terre des pharaons avec son nom indigène.

INSTRUMENTS A VENT. — *Le gingras.* — Vers la fin du Ve siècle avant notre ère, les Grecs connaissaient déjà un instrument à vent d'origine phénicienne, le *gingras*[18]. C'était une toute petite flûte n'ayant pas plus d'un spithame de long, c'est-à-dire 0m,222. Elle avait un son aigu et plaintif et convenait parfaitement aux mélodies funèbres. Aristoxène rangeait le gingras parmi les *auloi parthenién*, qui correspondent à notre soprano suraigu, mi_3 à mi_4[19]; elles étaient plus aiguës encore que les *puellatoriæ* romaines[20]. Pollux avait entendu parler d'une toute petite flûte égyptienne convenant au solo et appelée *ginglaros*[21]; ce doit être le même instrument.

Voici comment le poète Amphis, au IVe siècle avant notre ère, racontait l'introduction en Grèce du gingras : « C'est une invention récente, qui n'a jamais encore paru au théâtre, mais qui a souvent été employée pendant les festins à Athènes... Je ne l'ai pas encore produite en public, car j'attends que la foule, prompte à s'enflammer, s'en soit emparée[22] ». Elle n'eut pas d'ailleurs un très grand succès. Le poète Axionicos, parlant de ses contemporains entichés des vers d'Euripide, dit que pour eux « ceux des autres poètes leur semblent des airs de gingras, quelque chose de tout à fait pitoyable[23] ». Chez les Romains, le mot *gingrio* désignait le cri de l'oie[24].

Dans son pays d'origine, au contraire, cet instrument jouissait d'une grande faveur, et il donna son nom à des airs de flûte[25].

Pollux et Athénée rapportent que les Phéniciens appellent Adonis Gingrès, et pensent que le nom de la flûte vient de ce surnom[26]. Ce qu'il y a de très curieux, c'est que ce même dieu était invoqué à Perge, ville de Pamphylie, en Asie Mineure, sous le nom d'Abôbas[27], qui semble venir de la même racine que l'*amboub* syrien.

L'amboub. — Les Assyriens possédaient une flûte qu'ils appelaient *imboubou*[28]; ce mot se retrouve en syriaque sous la forme *abboubah*, *anboubah*, et en arabe vulgaire sous la forme *ounboub*, et désigne une flûte en roseau. Nous savons d'autre part qu'il existait à Rome des joueuses de flûte d'origine syrienne appelées *ambubaiæ*[29], sans doute parce que leur instrument portait le nom d'*amboub*, car ce mot est difficilement explicable par le latin. Elles ne faisaient d'ailleurs les délices que du bas peuple, et les raffinés affichaient pour elles le plus vif mépris.

Les flûtes tyriennes. — En revanche, les Romains du temps de Térence (1re moitié du IIe siècle av. J.-C.)

1. *Papyrus Anastasi IV*, pl. XII, l. 2.
2. *Genèse, loco cit.*
3. HESYCHIOS, *sub voce.*
4. *Genèse*, IV, 20; XXXI, 27.
5. *Sub voce.*
6. *I Rois*, X, 11 et 12. Voir p. 54, *in fine.*
7. *I Samuel*, XVI.
8. *Ezéchiel*, XXVI, 13.
9. *Fragm. histor. Græc.*, II, 286.
10. *I Samuel*, XVI, 23.
11. *Fragm. histor. Græc.*, II, 290; PHYLLIS, *apud* ATHÉNÉE, *Deipnosoph.*, XIV, 636 *b*, III K., p. 404.
12. *Fragm. histor. Græc.*, IV, 490, 3.
13. *Ibid.*
14. IV, 192.
15. *Problèmes*, XIX, 13.
16. *Papyrus Anastasi IV*, XII, 3.
17. GESENIUS, *Handwörterbuch*, *sub voce.*
18. ATHÉNÉE, IV, 174 *f*; POLLUX, IV, 76; HESYCHIOS, *sub voce.*
19. *Fragm. histor. Græc.*, II, 286.
20. SOLINUS, *Polyhistor.*, V, 19.
21. POLLUX, IV, 82.
22. *Dithyrambe, Comic. Attic. fragm.*, II, 239 *k*.
23. *Phileuripide, Comic. Attic. fragm.*, II, 412 *k*.
24. FESTUS, *sub voce*; ARNOBE, *Disputationes*, VI, 20.
25. TRYPHON, *Onomasta*, II, fr. 109, V; POLLUX, IV, 102.
26. *Loco cit.*
27. HESYCHIOS, *sub voce.*
28. Voir *Musique assyro-babylonienne*, p. 41, col. 2.
29. Voir plus loin, p. 58, col. 1.

employaient dans leurs orchestres des *tibiæ sarranæ*, flûtes tyriennes; le manuscrit des *Adelphes* de cet auteur porte, en effet, la mention que le musicien Flaccus avait composé pour cette pièce des airs joués sur cet instrument. D'après le grammairien Servius, c'aurait été des *flûtes égales gauches*, c'est-à-dire des flûtes doubles à tuyaux égaux et de petites dimensions[1]. Cette définition s'applique fort bien aux instruments représentés figures 106, 108 et 109.

L'élyme. — D'après le poète comique Cratinos le Jeune, les Chypriotes se servaient de la flûte phrygienne appelée *elumos*, faite de buis avec une embouchure de cuir[2].

5° *Flûte d'ivoire.* — Au Ier siècle de notre ère, les Phéniciens avaient aussi la réputation d'exceller dans la fabrication des *elephantinoi auloi*, flûtes d'ivoire; c'est du moins ce que le grammairien Tryphon avait transmis à Athénée[3].

Instruments a percussion. — Nous n'insisterons pas sur les instruments à percussion, dont les textes nous révèlent l'emploi chez les Syro-Phéniciens. Ce sont les mêmes qu'en Phrygio-Lydie et dans tout l'Orient ancien : le *tympanon*, sorte de tambour de basque, les timbales, les cymbales, les crotales et les sistres.

LES MUSICIENS

Tout en surveillant les immenses troupeaux dont ils avaient la garde, les bergers du pays de Canaan devaient parfois songer à une merveilleuse histoire dont le héros était un pâtre comme eux, David, fils d'Isaï.

A quinze ans, son talent sur le kinnor avait attiré sur lui la faveur de Saül, le guerrier tout-puissant qui régnait sur Israël. Venu à la cour avec un pain, une outre de vin et un chevreau que son père, dans sa simplicité, avait destinés au roi, il ne tarda pas à gagner la sympathie de tous par sa beauté et sa bravoure. Saül en conçut de la jalousie, et tandis que David jouait devant lui pour calmer les maux intolérables dont il souffrait, il voulut à deux reprises le tuer. David dut s'enfuir du palais; à la tête d'une bande de mécontents, il lutta pendant quinze années. Il devint enfin maître de tout Israël, à trente-cinq ans. Son luxe et celui de son fils Salomon ne le cédèrent en rien à ceux des plus fastueux monarques de l'Orient ancien[4].

Le récit de cette prodigieuse aventure avait dû peupler de rêves dorés l'imagination enfantine des pâtres de Syrie. Tandis qu'ils tiraient de leurs flûtes ou de leurs cithares des accents plus ou moins harmonieux, ils ne pouvaient sans doute s'empêcher d'épier à l'horizon les moindres nuages de poussière, dans l'espoir toujours déçu qu'ils enveloppaient quelque rapide cavalier, dépêché vers eux pour les emmener dans un féerique palais où ils prendraient, eux aussi, la revanche de leur vie monotone et misérable.

Elle ne ressemblait guère, en effet, à celle que l'on menait sur la côte de Phénicie, dans ces ports enrichis par un commerce mondial où les marins avaient hâte d'oublier leurs fatigues au sein des plaisirs. Là, vivaient en foule des courtisanes célèbres pour leur beauté et leurs talents; on disait en Israël qu'elles savaient capter le cœur des marchands les plus insensibles par leurs chants mélodieux accompagnés sur le kinnor. Aussi le farouche Isaïe, prophétisant contre Tyr, s'écriait-il, en une sublime apostrophe : « Prends un kinnor, courtisane oubliée, fais entendre des chants harmonieux, répète-les encore, pour qu'on se souvienne de toi[5] ! »

Ces dangereuses sirènes n'étaient pas les seules en Syrie à s'adonner à la musique. Les *hommes de Dieu*, illuminés qui couraient la campagne en prédisant aux populations terrifiées les pires maux en punition de leurs péchés, jouaient, eux aussi, de divers instruments, nable, kinnor, flûte, tympanon, et leur étrange équipage déterminait parfois de subites vocations[6]. Il y avait aussi des musiciens dans le clergé régulier, et Lucien de Samosate, de retour d'un voyage en Syrie, racontait avoir vu dans les temples de ce pays une foule de gens servant aux cérémonies comme joueurs de flûte[7]. D'ailleurs, le saint roi David, qui se modela en tout sur ses voisins de Canaan, ne manqua pas de dire aux chefs des Lévites « d'établir quelques-uns d'entre eux pour chanter et jouer de tous les instruments, nable, kinnor et cymbales[8] ».

Un grand nombre de statuettes de musiciens sont sorties de la main des artistes chypriotes. Telle est, par exemple, celle d'un prêtre représenté dans une pose familière, assis, vêtu d'une longue robe qui l'enveloppe jusqu'aux pieds, sa chevelure tombant en deux amples masses sur ses épaules, et chantant un hymne à son dieu en s'accompagnant sur une cithare (fig. 97). Telle est aussi une délicieuse figurine en terre cuite, qui a certainement subi l'influence de l'art égyptien; c'est une joueuse de tympanon au type fin et gracieux; les yeux sont longs et horizontaux, le nez mince et légèrement arqué, la bouche petite; la coiffure s'élargit et se relève en deux masses au-dessus des tempes[9] (fig. 112). Parfois aussi le manche d'un miroir était fait du corps d'une jeune fille frappant l'une contre l'autre de sonores cymbales (fig. 115).

Les musiciens de Syro-Phénicie ne craignaient pas de voir du pays et de faire apprécier leur talent par d'autres que par leurs concitoyens. Déjà, près de deux mille ans avant notre ère, les Egyptiens du Centre avaient eu la bonne fortune d'en posséder un. A la suite de quelles aventures, on ne sait trop, une bande de nomades syriens avait pénétré sur les domaines d'un petit gouverneur de province. Le surintendant de ses chasses les lui ayant amenés, il les fit représenter sur les murs de son tombeau, fort heureux de cet événement qui rompait la monotonie de sa vie journalière. Le peintre chargé de ce travail n'a pas oublié de figurer un musicien jouant d'une cithare assez perfectionnée[10].

La Grèce, elle aussi, raffola de ces artistes exotiques, joueurs de nable, de sambuque et de pandore[11]; dès le IVe siècle avant notre ère, un personnage de comédie en demandait avec instance à son esclave[12].

1. *Sub voce.*
2. *Comic. Græc. fragm.*, II, 290.
3. Athénée, *Deipnosoph.*, IV, 177 *e*, I K., p. 398.
4. *Samuel*, XVI.
5. *Isaïe*, XXIII, 15-16.
6. *I Samuel*, X, 5.
7. *De dea Syria*, VI.
8. *I Chron.*, XV, 16. Voir *Hébreux*.
9. Voir aussi fig. 95, 104, 108, 113, et Perrot-Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 588.
10. Maspero, *Histoire ancienne*, I, p. 469. Voir fig. 101.
11. Athénée, *Deipnosoph.*, IV, 182 *b*, III K., p. 398.
12. Philémon, *Comic. Græc. fragm.* IV, 14.

Nous savons par Suidas que la plupart des esclaves musiciens en Grèce étaient d'origine barbare[1], et il ajoute que les hommes libres n'apprenaient pas à jouer de la flûte, par mépris pour cet art. En effet, Plutarque disait bien haut : « On ne peut être tout à la fois bon joueur de flûte et bon citoyen; un homme qui se respecte doit même éviter de chanter avec art; » et il rapportait avec éloges ce mot de Philippe de Macédoine à son fils Alexandre : « Ne rougis-tu pas de chanter avec tant d'expression[2]? »

A Rome, malgré les protestations des gens austères, les riches oisifs aimaient fort se sentir bercer par les sons de la cithare, quand la grosse chaleur leur faisait rechercher les frais ombrages de leurs villas[3]. Dès l'époque de Plaute, ils faisaient venir à grands frais d'Asie des joueuses de lyre, de flûte et de sambuque qui joignaient à leur talent musical une rare beauté[4]. Le grand empereur Hadrien aimait avoir des joueuses de sambuque pendant ses repas[5], et le collègue de Marc-Aurèle, Lucius Vérus, chargé d'organiser la défense des provinces d'Orient contre les Marcomans, les Vandales, les Sarmates et une foule d'autres barbares, s'était laissé distraire de cette mission de confiance par les plaisirs qu'il trouvait, à Antioche, au milieu de joueuses de flûte et de lyre, d'histrions, de bouffons et de sorciers[6].

Ce goût n'était pas particulier aux classes élevées; si le fermier d'Horace regrettait Rome, c'était moins pour ses tavernes où l'on buvait frais que pour ses joueuses de flûte, aux airs desquelles il sautait lourdement[7]. Pour lui et ses congénères il y avait les *ambubaiæ*, femmes d'origine syrienne, qui vivaient de leur corps plus que de leur talent musical[8]. Elles habitaient au Cirque, pêle-mêle avec les mimes, les charlatans, les mendiants et les mauvais sujets[9]. Elles eurent cependant des protecteurs haut placés : le joueur de flûte Hermogène Tigellius, dont la générosité exagérée était bien connue à Rome et qui fut pleuré par tous les pauvres diables[10], et l'empereur Néron lui-même, qui, au dire de Suétone, se faisait fréquemment servir à table par des courtisanes de bas étage et des joueuses d'*amboub*[11].

En Grèce, les aulètes arabes n'eurent jamais, eux non plus, une excellente réputation. On disait d'eux qu'il fallait une drachme pour les faire jouer, mais qu'une fois lancés ils ne s'arrêtaient pas pour moins de quatre[12]. On avait fait de là une expression proverbiale, aulètes d'Arabie, qui désignait les bavards que rien ne peut faire taire, et qui se trouve déjà dans Cantharos et dans Ménandre[13] (vᵉ et ɪᴠᵉ siècles av. J.-C.).

Les Grecs et les Romains n'étaient pas les seuls à avoir le goût des artistes exotiques; Polybe raconte qu'un roi d'Egypte, Ptolémée Philopator, avait une véritable passion pour les joueuses de sambuque : on lui faisait infiniment mieux sa cour en lui en procurant qu'en lui amenant les chevaux les plus beaux du monde[14].

Mais les musiciens de Syro-Phénicie purent constater la véracité du proverbe : Nul n'est prophète en son pays. Un roi de Sidon, qui avait, disait-on, surpassé tous les hommes par sa mollesse et sa vie de jouissances, faisait venir du Péloponnèse, d'Ionie et de toute la Grèce une foule de jeunes filles, musiciennes, chanteuses et danseuses, pour animer les festins qu'il donnait à ses amis[15].

LA MUSIQUE

Que savaient-ils, ces musiciens célèbres dans tout le monde connu des anciens? Par quels airs charmaient-ils les dilettantes de Grèce et d'Italie? Nous ne le savons pas, et probablement nous l'ignorerons toujours. Quant au rôle de la musique dans cette brillante civilisation, il ne diffère guère de celui que lui font jouer les autres peuples de la terre. Eux aussi, les Syriens croyaient se rendre leurs dieux favorables en accompagnant leurs prières du son des instruments; eux aussi donnaient plus d'éclat à leurs cérémonies religieuses et à leurs fêtes en y faisant figurer des musiciens; eux aussi, enfin, trouvaient dans la musique le plus agréable des délassements.

Ainsi voit-on, sur une coupe chypriote, quatre femmes richement parées faire résonner flûte, cithare, sistre et tympanon, tandis qu'une prêtresse fait monter vers la déesse les fumées de l'encens[16].

La mort d'Adonis, ce jeune dieu si beau, cruellement ravi à l'amour d'Astarté, donnait lieu chaque année, dans tout l'Orient ancien, à de grandes fêtes. Les femmes promenaient dans les villes des simulacres en terre cuite ou en cire, pleurant et gémissant : « Hélas! Adonis! » accompagnées par des musiciens, qui tiraient de leurs *gingras* des accents aigus, plaintifs et déchirants[17]. Cette coutume est restée si vivace qu'aujourd'hui encore, en Sardaigne, les fêtes de la Saint-Jean, qui se sont substituées à celles d'Adonis, sont célébrées au son des flûtes[18].

Parfois aussi la musique se faisait complice de pratiques atroces. Tandis que les victimes brûlaient vives sur les genoux ou devant la statue du dieu, le chant des flûtes ou l'éclat des trompettes couvraient leurs cris de douleur[19].

Après s'être entretenu seul à seul avec son Dieu au sein d'une nuée épaisse, au milieu des éclairs et des tonnerres, Moïse redescendit du mont Sinaï pour porter à Israël les tables de la loi. En approchant du camp, un bruyant tumulte frappa ses oreilles; son fidèle Josué s'écria, fort inquiet : « Le bruit d'un combat emplit le camp! — Ce n'est point, répondit Moïse irrité, un bruit de cris de victoire, ce n'est point un bruit de cris de défaite; c'est un bruit de cris de joie que j'entends! »

En effet, pendant l'absence de leur chef, les Hébreux avaient obtenu de la faiblesse d'Aaron qu'il leur laissât adorer un veau d'or; poussant des cris de joie, ils dansaient autour de l'idole[20]. Cette coutume se retrouve en Syro-Phénicie; on voit souvent des scènes

1. *Sub voce* Ἀράβιος.
2. *Périclès*, I.
3. Horace, *Epîtres*, I, 14, 25.
4. Plaute, *Stichus*, v. 381.
5. Voir p. 55, n. 25.
6. Capitolinus, *L. Verus*, *Historia Augusta*.
7. Horace, *Epîtres*, I, 14.
8. Papias, *Onomasticon*, *sub voce*.
9. Horace, *Satires*, I, ii, 1.
10. *Ibid.*
11. *Néron*, XXVII.
12. Suidas, *sub voce* Ἀράβιος.
13. *Comic. Græc. fragm.*
14. Voir p. 53, n. 26.
15. Théopompe, *Fragm. histor. Græc.*, I, p. 299.
16. Perrot-Chipiez, *Hist. de l'Art*, t. III, p. 673; v. fig. 102, 114, 116.
17. Velay, *le Culte et les Fêtes d'Adonis-Thammouz*.
18. Frazer, *Adonis, Attis, Osiris*, p. 144.
19. Plutarque, *De Superstitione*, XIII.
20. *Exode*, XXXII.

de ce genre sur les coupes de bronze dues au burin des Chypriotes. Autour d'un objet sacré, cône de pierre ou nid de colombes, sous le portique des temples, se déroulent de longues farandoles au son des flûtes et des tympanons[1]. Ainsi les vierges de Silo célébraient-elles la fête du Seigneur dans les vignes dépouillées de leurs fruits où se cachaient de hardis séducteurs[2].

Ce fut également en dansant au son des tambours et des flûtes que les habitants et les rois des villes de Syrie, terrifiés par l'approche du général assyrien Holopherne, sortaient au-devant de lui avec des torches et des flambeaux[3]. De même quand David rentra au palais après avoir tué le géant philistin Goliath, toutes les femmes d'Israël sortirent à sa rencontre, dansant et chantant, avec des flûtes et des tambours[4].

Lorsque Jacob, fils d'Isaac, se fut enfui de chez son beau-père Laban, qui habitait une ville de la Syrie du Nord, celui-ci se mit à sa poursuite et, quand il l'eut rejoint lui fit de vifs reproches. « Pourquoi, lui disait-il, as-tu caché ta fuite? Pourquoi m'as-tu trompé en ne me l'annonçant pas? Je t'aurais accompagné, au milieu des cris de joie et des chants, avec des tympanons et des kinnor[5]. » Ainsi, à cette époque reculée, les membres de la tribu avaient l'habitude de faire une partie de la route avec celui qui s'en allait chercher fortune en de lointains pays; pour adoucir les tristesses de l'adieu, on chantait, on jouait des instruments, cependant que les anciens songeaient, non sans angoisse, au sort qui attendait l'aventurier loin de l'appui secourable de ses frères.

Dans les villes de la côte, dans ces ports phéniciens où la vie était large et facile, on vivait au milieu d'un concert perpétuel. « Je ferai cesser, s'écriait le dieu des Juifs par la bouche de ses prophètes, je ferai cesser, ô Tyr, le bruit de tes chants de joie, et la voix de tes kinnor ne sera plus entendue désormais[6]! » N'avait-on pas d'ailleurs, au jour de leur naissance, préparé pour les rois de cette ville opulente des tympanons et des flûtes[7]?

« Dans un festin, disait le fils de Sirach, un concert de musiciens est comme une escarboucle ou comme une émeraude enchâssée dans de l'or[8]. » Un bas-relief chypriote, qui a profondément ressenti l'influence de l'art grec, représente une scène de banquet[9]. Les convives sont assis ou couchés nonchalamment sur des lits richement décorés; des serviteurs s'empressent autour d'eux, tandis que de gracieuses musiciennes les charment autant par leur beauté que par les doux sons qu'elles tirent de leurs cithares et de leurs flûtes. Une scène analogue se voit sur une coupe de bronze de travail phénicien[10]. Dans une tombe de la vallée d'Idalie en Chypre on a trouvé six pièces grossièrement modelées en terre cuite et légèrement colorées[11]. Il y a là deux ânes chargés de paniers, un esclave juché sur un baudet et porteur de deux outres, et enfin trois chars où se trouvent un homme, une femme, deux chanteurs accoudés sur des coussins, ouvrant la bouche toute grande, et, nonchalamment étendu, un joueur de flûte. Nous avons sans doute sous les yeux une partie de campagne; quelque riche Chypriote a voulu, comme beaucoup plus tard les petits-maîtres du grand siècle, offrir un *cadeau* à sa maîtresse; il a donc commandé à ses serviteurs de tout préparer pour un repas champêtre, et, pour éviter l'ennui d'un trop long tête-à-tête, a songé à emmener avec lui des musiciens habiles en leur art. « Malheur à vous! s'écriait le prophète Isaïe; le kinnor, le nable, le tympanon et la flûte agrémentent vos festins, et les œuvres de Jahveh, vous ne les regardez point, et ce qu'ont fait ses mains, vous ne le voyez point[12]! »

La musique syro-phénicienne eut une influence considérable. En Egypte, cet art était simple et primitif sous l'ancien empire; ce ne fut qu'après les grandes conquêtes asiatiques du XVIII[e] siècle qu'il commença à y prendre un grand développement; des instruments nouveaux apparaissent, trigone, cithare, double flûte; sur les monuments se déroulent d'interminables théories de musiciennes, de chanteuses et de danseuses[13]; les luthiers syriens trouvent sur cette vieille terre pharaonique un merveilleux débouché pour leurs produits[14]. Les vieux instruments sont affublés de noms nouveaux, d'origine sémitique, *kinnor, nadjkhi, ouadjda, ouatrou*[15]. A côté du verbe *hos*, chanter, on emploie couramment le mot sémitique *hanah*[16]. Les scribes s'indignent fort de ces mœurs nouvelles, et l'un d'eux reprochait à un de ses élèves de donner dans cette mode funeste[17]. De même à Rome le vieux censeur Scipion Emilien s'écriait dans une harangue fameuse : « Nos jeunes gens se font enseigner des arts d'agrément déshonnêtes; au son de la sambuque et du psaltérion, ils se livrent aux jeux des histrions : ils apprennent à chanter, ce que nos pères auraient voulu faire regarder comme une honte pour un homme libre; ils vont, dis-je, à l'école des danseurs parmi de vils esclaves, ces vierges et ces enfants d'ingénus. Quand on me racontait cela, mon esprit ne pouvait croire que des nobles pussent apprendre de telles choses à leurs enfants; mais je me suis fait conduire dans l'école des danseurs, et j'y ai vu certainement plus de cinq cents jeunes gens et jeunes filles; et parmi eux (ce qui m'émut au plus haut point pour la république) un enfant de douze ans à peine, portant la bulle d'or et dont le père brigue les honneurs, sautait en agitant des crotales, et cette danse, l'esclave la plus impudique n'aurait pu honnêtement la danser[18]! » Deux siècles plus tard, Juvénal constatait que « depuis longtemps déjà l'Oronte syrien a coulé dans le Tibre et y a versé son langage, ses mœurs, ses flûtes, ses cordes obliques et les sons agréables de ses tympanons[19] ». Les instruments syro-phéniciens faisaient en effet fureur à Rome, et le maëstro Flaccus, fils de Claudius, à qui Térence avait demandé les intermèdes musicaux de ses *Adelphes*, avait employé à l'orchestre des flûtes tyriennes[20].

De même, Salomon s'était adressé aux luthiers du roi de Tyr, Hiram, quand il avait voulu donner à ses chantres de bons instruments de musique; on les fit avec du bois d'*algoumim*, pin ou santal, que la flotte phénicienne avait rapporté du lointain pays d'Ophir,

1. Voir fig. 100 et coupe d'Idalie *apud* Perrot-Chipiez, *Hist. de l'Art.*
2. *Juges*, XXI, 21.
3. *Judith*, III, 9-10.
4. *I Samuel*, XVIII, 6.
5. *Genèse*, XXXI, 27.
6. *Ezéchiel*, XXVI, 13.
7. *Id.*, XXVIII, 13.
8. *Sirach*, XXXII, 7, 8.
9. Perrot-Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 610.
10. Cesnola, *Salaminia*, fig. 53, p. 53.
11. *Revue archéologique*, t. X, p. 132.
12. *Isaïe*, V, 12.
13. Voir *Musique égyptienne*.
14. Voir p. 50, col. 1.
15. Voir p. 56, col. 1.
16. Leum, *Semitische Lehnworter*, *sub voce*.
17. *Papyrus Anastasi IV*, pl. XII, l. 1 sq.
18. *Apud* Macrobe, *Saturnales*, XI, 10.
19. *Satires*, III.
20. Voir p. 56, *in fine*.

et jamais en Israël on n'avait vu de si beaux nables, de si beaux kinnor[1].

En Grèce, on chantait dans certaines cérémonies religieuses une certaine mélopée plaintive, l'*aïlinos* ou *linos*. Les savants et les poètes pensaient que ce nom lui venait de Linus, fils d'Apollon, qui avait enseigné l'art du chant à Hercule. Ce mot est en réalité d'origine sémitique; il rappelle le *ai lanou*, « malheur sur nous! » qui termine certains psaumes hébreux. Hérodote constatait lui-même qu'il se chantait en Phénicie et en Chypre des airs fort remarquables analogues au *linos* grec[2]. Le refrain d'une de ces lugubres lamentations fut pris pour son nom et devint, dans la langue grecque, un adjectif ayant le sens de plaintif, désolé, lamentable.

Un siècle après Jésus-Christ, la musique phénicienne passionnait encore les contemporains de Dion Chrysostome, et les instruments syriens étaient toujours en vogue[3].

LA MUSIQUE EN ASIE MINEURE

LES INSTRUMENTS ASIANIQUES EN GRÈCE

Historiens et musicographes de l'antiquité s'accordent à n'attribuer une origine purement grecque qu'à la lyre, à la cithare et à la flûte simple à cinq trous. Les instruments polycordes, du type harpe, psaltérion et même cithare, auraient été importés d'Asie, et leurs noms seraient empruntés aux langues de ce pays[4]. Ils furent très vite adoptés en Ionie, mais, sur le continent, se heurtèrent toujours à quelque défiance. Leur étendue harmonique, l'ampleur de leur sonorité, ne plaisaient pas au goût sévère des Grecs, qui n'y voyaient que des incitations à la volupté et à la mollesse. Aussi les philosophes proscrivaient-ils ces instruments avec rigueur. « Nous n'avons pas — disait Platon — à entretenir dans ma république des ouvriers pour fabriquer des trigones, des pectis et tous ces instruments à cordes nombreuses et à plusieurs harmonies[5]. » On utilisait cependant leurs ressources dans l'étude des problèmes acoustiques; à l'époque alexandrine, leur caractère exotique leur attira une certaine vogue.

Les instruments à cordes. — *La cithare asiade.* — Les hellénistes croient volontiers à une origine orientale du mot *kithara*[6], qui se retrouve en effet dans la Bible[7]. Il est à remarquer que dans Homère la cithare se trouve surtout entre les mains des Troyens et de leurs alliés; les Grecs jouent plutôt de la *phorminx*. Au v[e] siècle avant notre ère, la grande cithare de concert s'appelle *asias kithara* ou simplement *asias*[8]. Elle se compose d'une caisse trapézoïdale aux faces latérales légèrement cintrées, d'où partent plusieurs cordes disposées en éventail (fig. 117). Ce furent les citharèdes de Lesbos qui en propagèrent l'usage[9]. Plus tard on crut que la forme en avait été fixée au temps de Cépion, l'élève de Terpandre; mais M. Reinach a montré récemment comment cette tradition erronée avait pu s'établir[10]. La cithare était beaucoup plus ancienne, mais c'était à l'origine un instrument assez primitif, à quatre cordes vraisemblablement. Ce fut en Phrygio-Lydie qu'elle reçut les premiers perfectionnements : la cinquième corde fut ajoutée par Corœbus, fils d'Atys et roi de Lydie, mais ce fut Hyagnis le Phrygien qui y plaça une sixième corde[11].

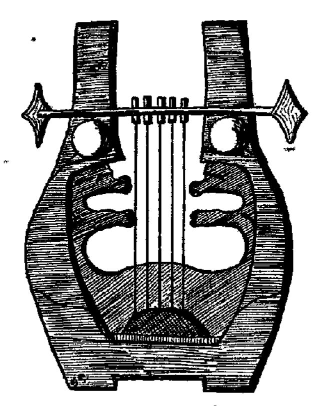


Fig. 117. — Cithare asiade.

La magadis. — Le mot *magadis* signifie en grec octave, « et plus particulièrement l'octave harmonique obtenue en arrêtant la vibration d'une corde en son point milieu ». De bonne heure on donna ce nom à des instruments de musique d'une construction spéciale. Le plus connu d'entre eux est un instrument à cordes d'origine lydienne dont, au VII[e] siècle, Sapho aurait contribué à propager l'usage. D'après les renseignements recueillis par le polygraphe Athénée[12], la magadis aurait eu vingt cordes disposées en cinq groupes et se répondant à l'octave. M. Gevaërt a essayé de donner une échelle de cet instrument en s'appuyant sur ces données[13]. Elles ne reposent en réalité que sur deux vers d'Anacréon et de Telestès, ce qui enlève bien de la valeur à la reconstitution du savant musicographe. On a, en général, beaucoup trop de confiance dans les descriptions d'instruments de musique faits par les poètes de l'antiquité. Irait-on de nos jours étudier la structure du luth dans les œuvres de Lamartine ou d'André Chénier?

« Dans la magadis, — déclare Aristote, — une seule consonnance correspond à des cordes de même son; dans les cordes correspondantes, même en n'en touchant qu'une, on fait entendre la corde pareille, car l'octave à elle seule contient en quelque sorte le son des deux. Il en résulte que, même s'il n'y a qu'un son qui résonne dans cet accord, on entend la consonnance des deux et on les chante tous les deux aussi bien que quand l'un est chanté et l'autre produit par la flûte, tous les deux résonnant comme s'il n'y en avait qu'un[14]. »

1. Voir p. 54, *in fine*.
2. II, 79.
3. Dion Chrysostome, *Orationes*, XXIII, 42. II Dindorf, p. 14.
4. Strabon, *Géographie*, X, vi, 7.
5. Platon, *République*, III, 399, v. aussi Aristote, *Politique*, V, vii, 7.
6. Daremberg et Saglio, *Antiquités grecques et romaines*, s. v. *Lyra*, p. 1438.
7. *Daniel*, III, 5, 10.
8. Euripide, *Cyclope*, v. 443; Aristophane, *Thesmophories*, v. 120; etc.
9. Plutarque, *De Musica*, 70-71, p. 28, Weill-Reinach.
10. *Ibid.*, note sur le § 70.
11. Boèce, *de Musica*, I, 20, p. 206 fr.
12. Athénée, *Deipnosoph.*, XIV, 634 *f*, sq.
13. *Histoire de la musique dans l'antiquité*, t. II, p. 632.
14. *Problèmes*, XIV, 18.

En rapprochant de ce passage l'épithète *dichordos*, « à deux cordes » (c'est-à-dire, sans doute, à cordes disposées deux par deux), qui est parfois appliquée à la magadis, on pourrait penser que cet instrument avait une disposition analogue au clavecin, où chaque note est représentée par un couple de cordes sonnant l'octave.

Pindare appelle la magadis *psalmon antiphtongon*, « instrument d'accompagnement[1] ». D'après Athénée, elle se montait de façon à être à l'unisson de la voix des chanteurs[2]. Alors que les instruments purement grecs ne permettaient que de donner l'accord de temps à autre, la magadis pouvait suivre le chant note par note; elle était ainsi d'une grande utilité pour le professeur et pour le chef d'orchestre.

Fort en faveur chez les Grecs d'Ionie dès le VIIe siècle, la magadis rencontra quelques détracteurs. Télestès de Sélinonte prétendait que ses sons rappelaient ceux de la trompe[3]. M. Wagener propose, il est vrai, de corriger *keratophônon* en *eratophônon*, « à son agréable[4] », mais il ne semble pas qu'il faille le suivre. Le poète a pris certainement le ton ironique, son joueur de magadis pousse des hurlements, *klanga*. Quant au prétendu perfectionnement apporté à la magadis par Lysandre de Sicyone qui lui avait enlevé le son sifflant, il ne repose que sur une interprétation maladroite d'un passage d'Athénée où il est question de tout autre chose[5].

La pectis. — La pectis était également d'origine lydienne[6]; on la voit entre les mains des musiciens d'Alyatte, roi de Lydie[7]. Son introduction en Grèce date d'une époque très ancienne; on la fait remonter à la conquête du Péloponnèse par les compagnons de Pélops le Phrygien (XIVe siècle[8]). Au VIIe siècle, les musiciens ioniens, à la suite de Terpandre et de Sapho, adaptèrent au goût grec cet instrument asianique et en propagèrent l'usage[9].

C'était une cithare polycorde « à sons aigus », c'est-à-dire à cordes courtes et nombreuses. Aristoxène l'assimile à la magadis, qui en aurait été une variété en usage à Lesbos[10]. Plus tard on la confondit avec un instrument à manche assyrien, la pandore[11].

Sa tonalité élevée, mais non dépourvue de noblesse, était fort goûtée des musiciens; elle entrait dans des ensembles orchestriques comme accompagnement à l'aigu, la partie de chant étant confiée à des instruments de diapason plus grave, le barbitos ou le trigone[12]. Les airs voluptueux qui composaient son répertoire avaient effrayé les philosophes grecs, qui la proscrivirent avec rigueur[13].

Le cyclope Polyphème partageait le goût général pour la pectis. Ne pouvant s'en procurer une, il l'avait construite à sa façon. « C'était un crâne de cerf dépouillé de ses chairs et dont les cornes formaient les montants. Il les avait réunis par une traverse à laquelle étaient attachées des cordes que ne tendaient pas des chevilles[14].

Le barbitos. — Le barbitos était un instrument polycorde et à diapason grave; on l'accordait à l'octave inférieure de la pectis pour magadiser avec elle. Par homophonie on l'appelait parfois *barymitos*, « à cordes graves[15] ». Une légende en attribuait l'invention à Terpandre; frappé, disait-on, par les accords harmonieux de la cithare lydienne, il avait construit cet instrument pour concerter avec elle[16].

Le barbitos resta longtemps en vogue dans les villes grecques d'Asie. Théocrite et Sapho le connurent et l'apprécièrent[17]; Anacréon trouvait sur ses cordes ses charmants poèmes d'amour et se consolait ainsi de ne pouvoir chanter en ses vers les dieux et les héros[18]. Plus tard ce fut aussi l'instrument de prédilection d'Horace; avec lui le poète latin joua sous l'ombrage; avec lui il se livra aux luttes amoureuses; ce fut « la douce consolation de ses peines », et ses regrets furent grands quand il dut l'accrocher au mur; il lui dédia une de ses plus jolies odes[19]. A son exemple, les poètes latins adoptèrent l'instrument de Terpandre. « Aucun barbitos — s'écrie Ovide — ne fera-t-il pour mes larmes un chant mélancolique[20]! » Quelques années avant notre ère on pouvait voir encore à Rome, dans les jeux du Cirque, des joueurs de barbitos, alors qu'en Grèce l'usage de cet instrument était depuis longtemps abandonné[21]. Il s'était heurté à l'intransigeance des philosophes, et à l'époque d'Aristophane ne se trouvait plus qu'entre les mains des femmes et de quelques efféminés couverts de ridicule[22].

Les instruments à vent. — Presque tous les auteurs grecs rapportent à des Phrygio-Lydiens l'invention ou du moins le développement de l'aulétique, c'est-à-dire de l'art de jouer de la flûte. Aussi bien ces peuples étaient-ils favorisés par la nature; c'était dans le lac de Célène et dans le fleuve Marsyas que poussaient les roseaux les plus propres à faire des flûtes[23]. On disait même qu'ils se passaient parfois de bouche humaine: n'avaient-ils point répété à tous les échos le secret que leur avait imprudemment confié un barbier bavard : « Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne! »



Fig. 118. — Flûte phrygienne[24].

La flûte phrygienne. — Au dire de Pollux, « l'*elymos*, invention des Phrygiens, est une flûte en buis dont le tuyau est surmonté d'une corne[25] ». Cette corne était une corne de veau servant à rendre le son plus

1. Pindare, fr. 91.
2. *Deipnosoph.*, XIV, 636 *e*, III K., p. 404.
3. Bergk, *Poet. lyr.*, fr. 4.
4. *Apud* Gevaert, *Histoire de la musique*, II, p. 633.
5. *Deipnosoph.*, XIV, 637 *f*. Voir Gevaert, *op. cit.*, II, p. 240.
6. Athénée, *Deipnosoph.*, XIV, 635 sq.
7. Hérodote, I, XVII, 2.
8. Télestès, fr. 35.
9. Athénée, *Deipnosoph.*, XIV, 635 *d*; Sapho, fr. 22.
10. *Fragm. histor. Græc.*, II, fr. 65.
11. Photius, *sub voce*; Hezychius, *ibid.*; Suidas, *ibid.*
12. Athénée, *Deipnosoph.*, XIV, 635 *d*.
13. Platon, *République*, III, 399.
14. Lucien, *Dialogues marins*, I, 14.
15. Théocrite, XVI, 45; Pollux, IV, 59.
16. Athénée, XIV, 635 *d*.
17. Athénée, IV, 182 *f*.
18. *Odes*, I.
19. Horace, *Carmina*, I, XXVII; III, XXVI, et *passim*.
20. Ovide, *Héroïdes*, XV, 7.
21. Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, VII, 72.
22. Aristophane, *Thesmophories*, v. 137.
23. Strabon, XII, VIII, 15; Pausanias, X, 30.
24. Bas-relief du musée Capitolin. Voir Gevaert, *Histoire de la musique*, II, p. 291.
25. *Onomasticon*, IV, 74, p. 223 B.

grave. Aussi les poètes romains associent-ils souvent au culte de Cybèle une flûte *cornu adunco, cornu inflexo*[1], qu'ils appellent parfois *buxus*, « en buis[2] », ou même *cornu*[3].

« Les flûtes phrygiennes ont un diamètre plus étroit que les flûtes grecques, ce qui leur donne, à longueur égale, des sons plus graves[4]. » On leur applique ordinairement, en effet, l'épithète *baryphtongoi, barybromoi*[5], « sonnant au grave ». Cependant Aristoxène range l'élyme parmi ce qu'il appelle les *auloi parfaits*, c'est-à-dire ayant l'étendue de notre voix de ténor, $ré_2$ à sol_3[6]. Cette contradiction n'est qu'apparente; les flûtes phrygiennes étaient doubles, *didymoi omozygos auloi*[7]; le tuyau de gauche seul avait un diapason grave, à cause du pavillon en corne qui le surmonte; celui de droite avait un registre plus élevé, et c'est lui qu'Aristoxène a en vue.

Le son des flûtes phrygiennes, *Phrygius sonus*, fit une grande impression sur les Grecs et les Romains, à cause de son ampleur et de sa beauté, qui formaient un vif contraste avec les sons grêles et sans éclat de la flûte arcadienne[8].

La flûte lydienne. — C'était des flûtes lydiennes que l'on faisait usage à Rome dans les cérémonies publiques[9]. « Nous chantons, disait Horace, en mêlant à notre chant le son des flûtes lydiennes; nous chantons, comme faisaient nos ancêtres, les grandes vertus des héros, et Troie, et Anchise, et la postérité de la douce Vénus[10]. » En Grèce Pindare avait dit : « O Jupiter! je viens vers toi en suppliant, soufflant dans des flûtes lydiennes[11]. »

On leur donnait parfois le nom de magadis, peut-être parce que les tuyaux étaient à l'octave l'un de l'autre[12]. « Je ferai sortir de la magadis, écrit Anaxandride, un son grave et un son aigu en même temps[13]. » M. Gevaërt interprète autrement cette phrase; dans les flûtes de ce type, dit-il, une pression d'air plus forte donne l'octave, puis la quinte harmoniques; « l'octave s'arpège si rapidement qu'on croit entendre des sons simultanés[14]. »

Nous ne croyons pas qu'il faille admettre cette explication un peu forcée, d'autant plus que nous savons par ailleurs que les flûtes lydiennes étaient à la fois *masculines* et *féminines*, c'est-à-dire à sons graves et aigus[15]. Nous n'adoptons pas davantage une correction proposée par M. Meinecke, le savant éditeur d'Athénée. Le nom de *palaiomagadis*, « ancienne magadis », qui se trouve parfois appliqué à l'instrument lydien, lui semble « inepte »; et il lui substitue celui de *plagiomagadis* par comparaison avec *plagiaule*, « flûte oblique, traversière[16] ». Cela est absolument incompatible avec tout ce que nous savons de la flûte lydienne.

La magadis était une flûte citharistrie[17], c'est-à-dire qu'elle était employée de concert avec des instruments à cordes.

1. Ovide, *Fastes*, IV; *Métamorphoses*, XI; *Pontiques*, I, 1; Tibulle, III, 1.
2. Horace, *Carmina*, I, 16, v. 20; Stace, *Thébaïde*, IV, v. 94; VIII, v. 222.
3. Horace, *Carmina*, I, 16, v. 10; Ovide, *Pontiques*, I, 1.
4. Elien, *apud* Porphyre, *in Ptol.*, 217.
5. Pausanias, V, 17; Euripide, *Hélène*, v. 1305; Aristophane, *Nuées*, v. 116.
6. *Fragm. hist. Græc.*, II, 286.
7. Nonnos, *Dionysiaques*, VIII.
8. Ovide, *Fastes*, IV; Virgile, *Enéide*, I, 10; Sidoine Apollinaire, *Carmina*, XIV, v. 102.
9. Strabon, V, ii, 183.
10. Horace, *Carmina*, IV, 14, *in fine*.
11. *Olympiques*, V, str. 3.
12. Voir p. 60, col. 2.
13. *Comic. Græc. fragm.*, II, 149.

Les instruments à percussion. — *Le tympanon.* — Le tympanon, tambourin, était très en faveur en Asie Mineure, où il jouait un grand rôle dans les cultes orgiastiques de ce pays. Les prêtres de Cybèle et de Dionysos le firent connaître en Grèce; ces divinités se plaisaient, disait-on, à entendre résonner autour d'elles les sons retentissants de cet instrument[18] qu'ils avaient inventé et transmis à leurs fidèles[19]. Les bourgeois d'Athènes ne purent jamais s'y faire, et ils se plaignaient amèrement de son bruit discordant[20]. Aussi quelles risées devait exciter une scène des *Guêpes* d'Aristophane : un malheureux Athénien, possédé de la passion de juger, a été mené par son fils, en désespoir de cause, parmi les Corybantes, pour être initié à leurs mystères; il parvient à s'échapper et court siéger au tribunal, le tympanon en main[21].

Les Romains également méprisaient fort cet instrument; il fallait avoir un esprit barbare pour se plaire au vacarme des tympanistes et ne point en avoir l'oreille déchirée[22]. Quand un rhéteur abusait des grands gestes et des violents mouvements oratoires, on disait de lui : il tympanise[23]. On employait aussi cette expression pour flétrir les efféminés qui adoptaient les molles habitudes de l'Orient, à l'exemple des Galles ou des Corybantes[24].

A l'origine le tympanon avait été une simple peau tendue sur un cercle en bois[25]; plus tard il se rapprocha de notre timbale, et on appela *tympana* des pierres précieuses taillées en forme hémisphéroïdale[26].

Les cymbales et les crotales. — Les cymbales, petits disques concaves que l'on frappait l'un contre l'autre, et les crotales, sorte de castagnettes, eurent aussi une grande vogue parmi les initiés aux *Mystères*. « Ce fut — disait Pindare — en l'honneur de Cybèle que retentit pour la première fois la vaste cymbale au contour arrondi et les bruyants crotales[27]. » « Ces instruments d'airain, remarque Martial, avec lesquels on pleure les amours de Cybèle, le Galle les vend souvent, quand il a faim[28]. »

LES MODES BARBARES DANS LA MUSIQUE GRECQUE

Les Grecs n'empruntèrent pas seulement à leurs voisins d'Asie leurs instruments de musique, mais la plus grande partie des formules mêmes de leur art. Leur système harmonique était fondé sur trois modes fondamentaux : le dorien, qui répond à notre mineur; le phrygien et le lydien, qui contiennent les éléments de notre majeur. Or, disait Boèce, « les modes musicaux portent le nom des peuples qui les ont con-

14. *Histoire de la musique*, II, p. 279.
15. Hérodote, I, 17. Aulu-Gelle, qui rapporte ce passage (I, 11), traduit *aulos gynaicos*, flûte féminine, par joueuses de flûte, et il s'indigne fort de la présence de ces femmes dans l'armée lydienne!
16. *Analecta critica*, t. IV, p. 84.
17. Athénée, XIV, 634 *e*.
18. Orphiques, *Héroïdes*, XIII, 3; XXVI, 11; Euripide, *Palamède*, fr. 3.
19. Euripide, *Bacchantes*, v. 55.
20. Aristophane, *Lysistrata*, v. 388.
21. V. 119.
22. Apulée, *De Deo Socratis*.
23. Quintilien, V, 12.
24. Plaute, *Truculentus*, II, vii, v. 49.
25. Euripide, *Bacchantes*, v. 120.
26. Suétone, *Auguste*, LXVIII; Paul, *Dig.*, XXXIV, ii, 22.
27. Strabon, X, 16.
28. Martial, XIV, 204.

cus[1] ». Nous n'avons aucune raison de ne pas penser de même.

Le mode phrygien. — Le mode phrygien semble avoir eu pour base une gamme majeure dont le septième degré serait abaissé d'un demi-ton; il aurait donc eu un dièse de moins, ou un bémol de plus que notre majeur. Les éléments de l'accord de dominante lui font défaut, en raison de l'absence de note sensible; aussi sa modulation se dirige-t-elle surtout du côté de la sous-dominante, *ut mi sol*, et de sa quinte inférieure, *fa la ut*. Né dans les cultes orgiastiques de l'Asie Mineure, il était d'un caractère sombre et exalté, et la cadence plagale y dominait. Les Grecs le considéraient comme le mode par excellence du dithyrambe; un musicien ayant essayé de composer un hymne de cette nature sur le mode dorien, dut y renoncer et employer le phrygien. « Il est dans les harmonies, déclare Aristote, à peu près ce qu'est la flûte parmi les instruments; tous deux donnent à l'âme des sensations impétueuses et passionnées[2]. » Ces sensations prenaient parfois un caractère excessif; un jeune homme, raconte Boèce, fut tellement surexcité par une composition écrite en ce style, qu'il voulut tout briser. Pythagore parvint à le calmer en lui faisant chanter des mètres spondiaques[3].

Toutefois les philosophes les plus sévères n'allaient pas jusqu'à en blâmer l'usage; certains même lui reconnaissaient un effet moral, et Socrate l'admettait à côté du dorien. Aristote s'en étonnait fort : Socrate avait proscrit la flûte, et l'expression exaltée du mode phrygien ne pouvait s'adapter aux sons calmes et nobles de la cithare[4]. Les médecins prétendaient que les airs en mode phrygien constituaient d'excellents remèdes contre la sciatique : « Cela enchante le mal, disait Théophraste, et les malades ne sentent plus la douleur[5]. »

En Phrygie les compositions musicales étaient surtout des *Mètrôa*, des hymnes en l'honneur de la mère des dieux, Cybèle. Ils se répandirent en Grèce avec le culte de cette déesse et y furent toujours très en vogue. M. Gevaërt a cru pouvoir en retrouver des traces ou des réminiscences dans le IVe mode ecclésiastique, huitième ton grégorien[6]. On les reconnaîtrait à la présence du bémol devant le *si* ou à l'absence totale de la tierce aiguë du son final. Tels seraient les hymnes *Elegerunt apostoli Stephanum* (offertoire), *Popule meus* (vendredi saint), *Alleluia* (lundi de Pâques), les antiennes *Nos qui vivimus*, *Martyres Domini*, *Angeli Domini*. Disparu dès le XVIe siècle du choral protestant, le mode phrygien se serait maintenu dans le chant populaire[7].

Deux passages du *De Musica* de Plutarque nous donnent quelques renseignements sur la technique des musiciens phrygiens : « Olympos, se mouvant dans le genre diatonique, faisait souvent passer la mélodie directement à la *parhypate diatonique* (*fa*) en partant tantôt de la *paramèse* (*si*), tantôt de la *mèse* (*la*) et en sautant la *lichanos diatonique* (*sol*). Il remarqua la beauté du caractère de cette progression, admira la gamme modale construite sur cette analogie, l'adopta et y composa des airs dans le ton dorien; ce faisant, il ne s'attachait plus aux particularités du genre diatonique, ni du chromatique, ni de l'enharmonique... Une preuve éclatante que ce n'est pas par ignorance que les anciens se sont abstenus de la *trite* (*ut*) dans le style spondiaque, c'est l'emploi qu'ils faisaient de cette note dans la partie d'accompagnement. Jamais ils ne l'auraient employée en consonance avec la *parhypate* (*fa*) s'ils ne l'avaient pas connue. Il est clair que la beauté du caractère qui résulte de la suppression de la *trite* (*ut*) dans le style spondiaque est la véritable cause qui a déterminé leur sentiment musical à conduire la mélodie directement vers la *paranète* (*ré*). Même observation en ce qui concerne la *nète* (mi_2) : elle aussi était employée dans l'accompagnement tantôt en dissonance avec la *paranète* (*ré*), tantôt en consonnance avec la *mèse* (*la*) ou la *paramèse* (*si*), mais dans le chant elle ne paraissait pas convenir au style spondiaque. Ce n'est pas tout; la trite des conjointes (*si bémol*) était employée par tous de la même façon. Dans l'accompagnement, on s'en servait en dissonance avec la *paranète* (*ré*) et la *lichanos* (*sol*); dans le chant on aurait eu honte d'en faire usage, à cause du caractère qui en résulte. Les airs phrygiens prouvent bien que cette note n'était pas inconnue d'Olympos et de ses disciples; en effet, elle figure non seulement dans l'accompagnement, mais encore dans le chant des Mètrôa et de quelques autres compositions phrygiennes. Ils se servaient aussi du *tétracorde des hypates* (*si-mi*)[8]. »

Ainsi Olympos exécutait des cadences comme *la fa si fa*, en sautant le sol. M. Reinach fait remarquer que dans la terminologie archaïque le mot *paramèse* désigne le *si bémol* et qu'il n'est pas impossible que la source ancienne où a puisé Aristoxène supposât cette ancienne nomenclature. La gamme modale construite par Olympos sur l'analogie des progressions *la fa mi, si fa mi*, ne peut être que *mi fa la si do mi*, ou, en admettant l'hypothèse de M. Reinach, *mi fa la si bémol mi*. Cette gamme constitue ce que les Grecs appelaient un *mélos koinon*, une gamme commune, parce que ses notes se retrouvent dans les trois genres du mode dorien[9].

D'après Aristoxène, les musiciens phrygiens se seraient attachés à retrancher de leurs chants la multiplicité des sons et la variété des modulations. Le chant était ordinairement au grave de l'accompagnement, à la quinte, à la quarte, à la tierce. Ils employaient même l'intervalle de seconde, seulement *en passant* sans doute. Parfois le chant était à l'aigu. Les notes n'étaient pas toutes employées indistinctement; dans les *spondeia mélè*, airs de libation, certaines ne pouvaient être employées que dans l'accompagnement.

Faut-il chercher l'origine de cette technique musicale dans des considérations purement esthétiques, ainsi que le fait Aristoxène? M. Reinach ne le pense pas, et avec quelque raison. Il est infiniment probable qu'elle tient à la structure des premières flûtes phrygiennes. Comme elles n'avaient que cinq trous, et par conséquent six notes, on dut supprimer le mi_2, qui faisait presque double emploi avec le mi_1 et le *do*. Peut-être, à l'époque ancienne dont parle Pollux[10], où les flûtes n'avaient que quatre trous et cinq notes, les musiciens n'avaient pas à leur disposition le *sol*.

1. *De Musica*, I, 1, p. 180 fr.
2. Aristote, *Politique*, V, VII, 8-9.
3. *De Musica*, I, 1, p. 185 fr.
4. *Politique*, V, VII, 8-9.
5. Fr. 87 W.
6. *Histoire de la musique*, I. p. 135.
7. *Ibid.*
8. Plutarque, *De Musica*, §§ 104-6, 169-184. D'après Aristoxène. Nous empruntons la traduction savante qu'en ont donnée MM. Weill et Reinach.
9. Aristoxène, *Harm.*, p. 44 Meib.
10. *Onomasticon*, IV, 80.

La gamme d'Olympos, à laquelle manquent le *sol* et le *ré*, pourrait en être un souvenir.

Quoi qu'il en soit, l'habileté des musiciens phrygiens avait su triompher des obstacles; « malgré leur simplicité et le nombre restreint de leurs notes, leurs compositions l'emportent à tel point sur les compositions variées et surchargées de notes et de modulations, qu'elles les laissent toutes loin derrière elles et que nul ne peut imiter leur style[1]. »

Le mode lydien. — Le mode lydien est basé, lui aussi, sur une gamme majeure dont le quatrième degré aurait été haussé d'un demi-ton, formant ainsi un intervalle de triton avec la tonique. Il a donc un dièse de plus ou un bémol de moins que notre majeur. Celui-ci est en réalité composé de la partie inférieure du lydien et de la partie supérieure du phrygien. Toutefois le lydien s'en rapproche beaucoup par l'importance donnée aux sons de l'accord de dominante. Le caractère majeur y est un peu plus prononcé; il va même parfois jusqu'à l'âpreté. De plus, il offre peu de ressources pour la modulation, qui ne peut se diriger que d'un seul côté, la tonique étant à l'extrémité gauche de la série diatonique. Aussi les mélodies écrites sur le mode lydien roulent-elles sur deux accords principaux.

M. Gevaërt croit avoir retrouvé des vestiges assez incertains du mode lydien dans le septième et le huitième ton grégorien. Tels seraient le *Benedictus es Domine* (*Sanctus* des quatre-temps dans l'Avent), l'*Adorate Deum* (introït du troisième dimanche après l'Épiphanie), l'*Alleluia* (troisième dimanche après Pâques), le *Lux æterna* (commun de la messe des morts)[2].

Le mode lydien fut connu en Grèce d'assez bonne heure, peut-être avant le phrygien. Il se présenta sous deux formes : le lydien pur et le *syntonolydien*, lydien relâché. Le premier, employé par Alcman, Sacadas, Sapho et Pindare, était fait de mesures légères, groupées en périodes courtes et gracieuses; il semblait à Aristote « convenir à la vieillesse et à l'enfance, car il réunissait la décence à l'instruction[3] ».

Le syntonolydien, au contraire, fut proscrit par les philosophes à cause de son caractère thrénodique[4]. C'étaient des mélodies rapides, agitées, chantées dans le registre élevé sur des instruments à sons aigus et déchirants, propres, suivant la conception orientale, aux lamentations funèbres. Aussi croyait-on en Grèce que l'origine première du lydien le rattachait aux cérémonies de deuil[5]. C'était une erreur, car, ainsi que l'a fait remarquer M. Reinach, « le caractère harmonique d'un mode est indépendant en principe de la hauteur absolue d'exécution, mais on comprend que, par suite d'habitudes locales, il ait fini par y avoir une association intime entre telle tessiture et telle forme de gamme, et que le vulgaire ait mis sur le compte de celle-ci ce qui n'était en réalité que le résultat de celle-là. »

Les musiciens cariens ou lydiens qui accompagnaient les Athéniens à leur dernière demeure[6] devaient augmenter les vieux airs de leur pays de miaulements lamentables obtenus en glissant les doigts sur les trous de leur flûte. Aristophane prétend que le résultat auquel ils arrivaient pouvait se transcrire ainsi: mumu, mumu, mumu[7].

C'est cependant de ces productions informes que sont sortis les charmants poèmes d'Archiloque et de Callinos dont il ne reste malheureusement que quelques fragments. L'élégie semble bien, en effet, avoir été empruntée aux Phrygio-Lydiens. Son nom même paraît venir du mot phrygio-arménien *élegn*, flûte de roseau; l'étymologie grecque de ce mot, *é légé*, « dis hélas! » étant peu vraisemblable[8].

LES MUSICIENS PHRYGIO-LYDIENS

« Les compagnons de Pélops furent les premiers à jouer sur les flûtes, pendant les sacrifices des Grecs, le nome phrygien de la Mère des montagnes, tandis que les vibrations aiguës de la pectis faisaient résonner un chant lydien[9]. » Cette tradition se trouve rapportée sous une autre forme par Pausanias : Amphion, le père de la musique grecque, aurait épousé Niobé, fille du roi phrygien Tantale et sœur de Pélops; pendant son séjour à la cour, les sujets lydiens de son beau-père lui auraient appris l'harmonie qui porte leur nom[10]. Ce serait donc vers le XIVe siècle que la musique asianique aurait commencé à être connue en Grèce. En réalité il faut abaisser beaucoup cette date. Ce n'est guère que vers le VIIIe siècle que cet art commença à prendre un grand développement dans ce pays. Il y avait eu déjà des aèdes à la cour des petits princes de la Hellade, mais c'étaient surtout des poètes, et leurs instruments primitifs ne leur servaient qu'à marquer le rythme de leur déclamation. Ce fut alors que des barbares révélèrent aux Grecs le solo instrumental, l'aulétique pure. Leurs flûtes à diapason grave, d'un timbre mordant et passionné, firent une impression profonde, et les mélodies phrygiennes, d'une couleur étrange et exaltée, à la fois enivrantes et pathétiques, inspirèrent à leurs auditeurs un grand enthousiasme, bien que cette musique d'où la parole était bannie choquât leur conception artistique. Dans leur goût pour la simplification et la synthèse, ils rapportèrent l'invention et le développement de cet art au plus illustre des aulètes phrygiens, Olympos.

Olympos. — Un certain nombre des chants liturgiques en usage dans les temples grecs étaient attribués à Olympos : nome d'Athéna en phrygien enharmonique, nome d'Arès en prosodiaque, nome du Chariot, nome d'Apollon, nome Polycéphale[11]. Ces œuvres et quelques autres avaient une grande réputation en Grèce. « Plus que toutes les autres, — disait Socrate, — elles ont un caractère surhumain; seules elles nous remuent et révèlent des âmes vraiment religieuses; seules parmi les mélodies de cette espèce qui nous restent, elles sont considérées comme des inspirations de la Divinité[12]. » « Qui nierait — s'écrie Aristote — qu'elles enthousiasment les âmes[13]? » Plutarque aussi les plaçait bien au-dessus des autres et

1. Plutarque, *De Musica*, § 169, p. 73 W.-R.
2. Gevaert, *Histoire de la musique*, II, p. 138.
3. *Politique*, V, VII, 9.
4. Platon, *République*, III, p. 398 D.
5. Plutarque, *De Musica*, § 149, p. 59 W.-R.
6. Platon, *Lois*, VII, p. 800 E.
7. Aristophane, *Chevaliers*, v. 8 sq.
8. Croiset, *Littérature grecque*, II, p. 87.
9. Télestès, fr. 5 B.
10. Pausanias, IX, 5.
11. Plutarque, *De Musica*, §§ 76, 81, 150, 288.
12. *Apud* Platon, *Minos*, p. 318 B.
13. *Politique*, V, V, 5.

ttribuait leur simplicité et le petit nombre de leurs otes à des considérations purement esthétiques, alors u'ils résultaient de la structure primitive de la flûte hrygienne[1]. Il les croyait écrites en style enharmoique, dont il attribuait l'invention à Olympos. En éalité elles ne contiennent pas les *pycna*, « quarts de on », qui caractérisent ce style; elles sont composées n un diatonique simplifié et rudimentaire que M. Reiach propose d'appeler proto-enharmonique[2].

Cet Olympos, d'origine phrygienne, aurait vécu en ysie près de deux cents ans avant la guerre de roie[3]. Plutarque et Suidas parlent aussi d'un second Olympos qui aurait été le neuvième descendant du premier et aurait vécu à l'époque de Midas, fils de Gordios, roi de Phrygie[4]. Or ce nom a été porté par ux rois de ce pays, le fondateur et le dernier roi de tte dynastie. Celui-ci serait mort vers 695 ou 676 ant notre ère[5]. M. Gevaërt pense qu'il s'agit de lui-ci et place à cette date la composition des nomes Olympos, qui aurait pu connaître Terpandre et oir été à son école. M. Gevaërt admet ainsi sans la scuter l'historicité de l'aulète phrygien, et il dresse catalogue de ses œuvres avec beaucoup de soin[6]. aurait pu remarquer cependant que sa thèse est en ntradiction formelle avec Plutarque, qui spécifie bien e les nomes en l'honneur des dieux ont été comsés par le premier Olympos[7]. D'ailleurs il est infiment probable qu'il s'agit du premier Midas, à qui n attribuait un certain rôle dans le développement la musique phrygio-lydienne; dès lors la tradition pportée par Plutarque tombe d'elle-même, car les x Olympos se trouvent contemporains et doivent e identifiés. Et, en effet, Plutarque et Suidas sont ls à admettre l'existence de deux Olympos; ils ont vi sans doute une tradition formée pour expliquer présence parmi les œuvres d'Olympos de mélodies entes datant au plus du VIIe siècle.

M. Reinach ne croit pas à l'existence d'un ou de sieurs musiciens appelés Olympos; il n'y voit que étiquette collective des aulètes mysophrygiens qui répandirent en Grèce à partir du VIIIe siècle. Ces siciens s'appelaient des Olympos, du nom de leur rie le mont Olympe de Mysie[8] ».

Plutarque atteste l'existence de cette école mysoygienne; c'est à elle que certains auteurs attriient le nome du Chariot[9]. Les incertitudes qui gnent sur la vie, l'origine et les œuvres d'Olympos, fait que les écrivains qui en parlent lui sont posieurs de plus de mille ans, tout cela empêche de garder l'aulète comme un personnage vraiment torique. Mais faut-il admettre pour cela l'hypothèse énieuse de M. Reinach? Nous ne le croyons pas; s pensons volontiers qu'il a pu y avoir parmi les tes myso-phrygiens un homme plus génial peutou ayant mieux réussi que les autres. Ceux-ci ritaient sous son nom célèbre et vénéré, et ainsi à peu se formait un catalogue imposant de ses vres. Il est naturellement impossible de faire la rt des uns et des autres en l'état actuel de nos connaissances. Le seul fait à retenir, c'est que les vieux airs liturgiques pour flûte employés dans les temples grecs étaient d'origine phrygienne.

Le mouvement aulétique phrygio-lydien a été incarné par l'esprit imaginatif des Grecs en d'autres personnages beaucoup plus flous et plus mythiques qu'Olympos : Hyagnis et Marsyas.

Hyagnis. — D'après Plutarque, ce serait Hyagnis qui le premier aurait joué de la flûte, bien avant Olympos[10] : Il aurait vécu en effet vers 1506 avant notre ère dans la région de Célène, sur le Méandre, célèbre par ses roseaux[11].

« Avant lui, — dit Apulée, — ceux qui s'étaient le plus avancés dans l'aulétique se contentaient de faire résonner une seule flûte, comme une trompette; le premier, Hyagnis sépara ses mains en jouant, le premier il anima d'un seul souffle deux flûtes, le premier il composa un concert musical en mêlant le tintement clair des trous de droite au bourdonnement grave des trous de gauche[12]. » Apulée se sert des mots *discapedinare manus*, que M. Gevaërt interprète ainsi : « étendre les mains, c'est-à-dire écarter les doigts pour boucher les trous[13] ». Ce serait Hyagnis qui aurait inventé l'art de la flûte proprement dit, car avant lui on se servait de cet instrument comme d'une trompette. Cette hypothèse est inadmissible. Au témoignage d'Apulée, il a existé antérieurement à Hyagnis des aulètes qui se sont fort avancés dans leur art; mais ils ne connaissaient que la flûte simple, à un seul tuyau, comme la trompette romaine, *una tibia velut una tuba*, sur laquelle leurs deux mains étaient réunies. Hyagnis le premier sépara les siennes pour tenir les tuyaux de sa double-flûte, ce que l'auteur latin développe ensuite.

Hyagnis aurait également inventé le tricorde à manche appelé pandore et ajouté une sixième corde à la cithare[14]. D'après Aristoxène, on lui devrait le mode phrygien[15]. Il aurait composé les nomes aulétiques *Mètros, Dionysou, Panos*, et un nome thrénodique, l'*epikédeios*[16]. Il aurait étudié son art en Bithynie, chez les Mariandynes[17]. Ramsay pense qu'il faut le mettre au rang des dieux phrygiens en l'identifiant à Hyès, qui est le même qu'Atys[18].

Marsyas. — Marsyas le Silène a été aussi célèbre, peut-être plus encore qu'Olympos. A partir du Ve siècle il symbolisa en Grèce l'opposition entre la musique de flûte et celle de la cithare.

Marsyas, fils d'Hyagnis et héritier du talent paternel, serait né à Célène, comme son père[19]. Certaines traditions le faisaient fils de Maiandros, d'Œagros et même d'Olympos[20]. D'après Nonnos, il aurait été berger[21]; Plutarque, de son côté, signale que certains lui donnent le nom de Massès, nom d'un ancien roi de Phrygie, appelé aussi Masdès ou Maslès[22].

On lui attribuait généralement l'invention de la flûte, plus particulièrement de la flûte de Pan à plusieurs tuyaux inégaux juxtaposés à l'aide de cire,

1. Voir p. 63, *in fine*.
2. Apud PLUTARQUE, *De Musica*, W.-R., p. 117.
3. PLUTARQUE, *De Musica*, § 76; PAUSANIAS, X, 30; APOLLODORE, I, 24, *Chronique de Paros*.
4. PLUTARQUE, *De Musica*, § 76; SUIDAS, *sub voce*.
5. AFRICANUS, *sub voce*, II; EUSÈBE, *ibid.*, CRAMER, *Anecd.*, II, 264.
6. *Histoire de la musique*, II, p. 342 sq.
7. PLUTARQUE, *De Musica*, §§ 77, 80.
8. *Ibid.*, p. 32, W.-R.
9. PLUTARQUE, *De Musica*, § 83.
10. *Ibid.*, § 24.
11. *Marmor Paros*, l. 19-20.
12. APULÉE, *Florides*, I.
13. *Histoire de la musique*, II, p. 354, n. 4.
14. BOÈCE, *De Musica*, I, 20, p. 206 fr.; CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Stromata*, I, 16, p. 489 M.
15. *Fragm. hist. græc.*, II, 287.
16. *Marmor Paros*, l. 19-20.
17. *Fragm. histor. Græc.*, IV, p. 358.
18. *Cities and Bishopfrics in Phrygia*, p. 200.
19. PLUTARQUE, *De Musica*, § 24; APULÉE, *Florides*, III.
20. SUIDAS; HYGINUS, APPOLLODORE, *sub voce*.
21. NONNOS, *Dionysiaques*, I, 42.
22. PLUTARQUE, *De Iside et Osiride*, 24, p. 360 B; *De Musica*, § 81.

kèrodeion, de la *syrinx* et même de l'*aulos*[1]. Certains prétendaient qu'il n'avait fait que ramasser l'instrument qu'Athéna avait jeté par dépit[2].

Marsyas jouissait d'une très grande renommée; on disait même qu'il avait osé défier Apollon Citharède. « Ce barbare sauvage, — s'écriait Apulée avec indignation, — à face de fauve, hérissé, la barbe sale, semé de poils et d'épines, combattit, dit-on, ô abomination! avec Apollon; Thersite contre Achille, barbare contre civilisé, brute contre dieu[3]! » Il s'en était fallu de peu cependant que le dieu des arts fût vaincu; les sons nobles et purs de sa *phorminx* avaient charmé l'auditoire; mais ce fut un véritable délire quand on entendit les sons graves et passionnés de la flûte double du Silène. Apollon dut mêler sa voix aux accords de son instrument pour obtenir la palme. Il s'avouait ainsi impuissant à obtenir sur la cithare les effets mélodieux que produisait la flûte. On sait comment il se vengea cruellement sur son adversaire, en l'écorchant vif après la victoire.

Dès l'antiquité, Marsyas ne fut pas regardé comme un personnage historique. Suivant les uns, ce serait une allégorie personnifiant les cascades tourbillonnantes du fleuve phrygien Marsyas; pour d'autres il y naîtrait une plante appelée *aulos* qui, agitée par le vent, rendrait des sons harmonieux[4]. Sa source s'appelait Aulocrène, la source aux flûtes.

On rattachait Marsyas à la fois à Hyagnis et à Olympos, qui aurait été son fils ou son mignon suivant les uns[5], son père suivant les autres[6]. Ces traditions montrent le souci qu'avaient les Grecs d'unir par des liens étroits les trois grands noms qui personnifiaient pour eux la musique de flûte phrygienne.

D'autres personnages, plus effacés encore, jouèrent un rôle analogue, Midas et les Dactyles.

Midas, fils de Gordios, était un roi de Phrygie célèbre par ses richesses; il avait reçu de Dionysos la faculté de changer en or tout ce qu'il touchait. C'était aussi un grand amateur de musique de flûte, et il n'avait pas craint de blâmer le jugement du Tmole qui avait déclaré Apollon vainqueur de Pan, le joueur de *syrinx*. Le dieu, très susceptible quand il s'agissait de son talent musical, le punit en lui donnant des oreilles d'âne[7]. On lui attribuait parfois l'invention de la flûte : « Ce fut le roi phrygien qui, le premier, entoura d'un roseau le souffle aux ailes rapides et composa pour les flûtes saintes aux doux sons un air lydien qui put rivaliser par ses modulations avec les accents de la muse dorienne[8]. » Pline, en termes moins élégants et plus simples, fait d'Olympos l'inventeur de la flûte traversière[9].

En même temps qu'à l'aulète phrygien, Plutarque attribuait l'introduction en Grèce des instruments à cordes aux Dactyles de l'Ida[10].

C'étaient des génies industrieux, ordinairement au nombre de trois, originaires de Phrygie[11]. Ils auraient découvert les rythmes musicaux, particulièrement le dactylique[12]. Alexandre Polyhistor leur attribuait l'invention des *kroumata*[13]. Que faut-il entendre par là? Primitivement ce mot désigne les instruments à cordes frappées, de *krouô* = frapper, et c'est ainsi que traduit M. Reinach. Mais, dès le v[e] siècle, on donne aussi ce nom aux instruments à vent[14]. Or il est très peu vraisemblable que les Grecs aient jamais attribué à des Phrygiens la création des instruments à cordes frappées, dont l'origine thrace n'est pas douteuse. D'après le contexte, il paraît s'agir des flûtes phrygiennes. M. Hœck a cependant présenté une hypothèse très séduisante : les *kroumata* seraient les cymbales et les castagnettes dont parlent Isidore de Séville, Cassiodore et Martial[15].

Telles étaient les histoires plus ou moins mythiques qui couraient en Grèce sur les origines de l'aulétique phrygienne. Faut-il y voir un produit de la vive imagination des Hellènes? Nous pensons volontiers qu'ils n'ont connu ces légendes que par l'intermédiaire des aulètes phrygiens qui se répandirent en Grèce dès le VIII[e] siècle et s'y maintinrent jusqu'à la fin de l'hellénisme. Déjà à l'époque d'Alcman et d'Hipponax, les joueurs de flûte que l'on entendait en Grèce portaient des noms phrygiens : Kiôn, Kôdalos, Babys, Sambas, Adôn, Télos, et Athénée constatait le même fait de son temps[16]. Babys avait même donné lieu à un proverbe bien fâcheux pour sa réputation : « Il joue plus mal que Babys! » disait-on de ceux qui ignoraient leur métier.

Les aulètes phrygiens tenaient dans les théâtres la place de nos orchestres. On les groupait autour de l'autel de Dionysos, sur une estrade d'où le chef des chœurs les dirigeait. Il y avait de fréquentes disputes entre eux et les choreutes; ceux-ci, invoquant les vieux usages, leur demandaient de régler sur leurs évolutions leur accompagnement; mais ils protestaient vivement au nom de l'Art, affirmant bien haut la supériorité de la musique sur de misérables mouvements rythmés. Le chef des chœurs, perdant la tête, appelait les dieux à son aide : « O Dionysos! — s'écrie l'un d'eux, — frappe le Phrygien qui préside aux chants variés, brûle le roseau qui détruit la salive, cet objet formé par une tarière, qui bavarde lourdement à tort et à travers sans suivre l'air ni la mesure[17]! »

En leur double qualité de barbares et d'esclaves, les joueurs de flûte étaient très méprisés, et associés aux faiseurs de tours, aux mimes et aux charlatans[18]. Aussi Aristote s'étonnait-il de les voir tenir si vivement à leur profession; comme pis aller sans doute ou par habitude[19]! C'est là, au contraire, un des rares beaux côtés de leur vie misérable d'avoir conservé, malgré toutes les débauches, toutes les turpitudes où les entraînait le caprice des riches Romains, la passion pour l'art où s'étaient illustrés leurs lointains ancêtres Hyagnis, Marsyas et Olympos.

Parmi eux, d'ailleurs il y eut de grands artistes, prônés et fêtés; tel fut le célèbre Midas d'Agrigente, dont parle le scoliaste de Pindare[20].

1. Athénée, IV, 184 *a* LK., p. 101.
2. *Id.*, XIV, 616 *f.*; *Pausanias*, I, 24.
3. Apulée, *Florides*, III.
4. Plutarque, *De fluv. et mont. nomin.*
5. Pausanias, X, 30, 9; Platon, *Minos*, p. 318 B; Philostrate, *Imag.*, I, 19.
6. Hérodote, VII, 26; Xénophon, *Anabase*, I, 2, 8; Apollodore, I, 24 W.
7. Hérodote, I, 14; Xénophon, *Anabase*, I, 2, 13.
8. Athénée, XIV, 617 *b*.
9. Pline, VII, 56.
10. Plutarque, *De Musica*, § 22.
11. Clément d'Alexandrie, *Strom.*, I, 15.
12. Diomède, p. 474, Putsch.
13. Plutarque, *De Musica*, § 22.
14. Meinecke, *Fragm. com. Græc.*, p. 472, 811.
15. Martial, VI, 71; Cassiodore, *De Musica*, p. 556 Yen; Isidore de Séville, *Origines*, X, 10.
16. Athénée, XIV, 617 *b*, 624 *b*.
17. Athénée, XIV, 617 *b*.
18. Plutarque, *Périclès*, I.
19. Aristote, *Problèmes*, XVIII, 6.
20. Pindare, *Pythiques*, XII, IV, v. 25, 26.

Fernand PÉLAGAUD, 1910.